

قَصِيدَاتُ يَامُوعِصَاةٍ فِي الْأَدَبِ وَالْفَنِّ

تأليف

الدكتور محمد عيسى هلال



دار نهضة مصر للطبع والنشر
القاهرة - القاهرة

قضايا أمم معاصرة

في الأدب والنقد

الدكتور محمد غنيمي هلال
مكتوراء الدولة في الأدب لمقارن من جامعة السوربون
أستاذ النقد الأدبي والأدب المقارن
بجامعة القاهرة

دار نهضة مصر للطبع والنشر
البحالة - القاهرة

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

تقديم

يتضمن هذا الكتاب ستة عشر مقالا نقديا ، تعالج عدداً من أبرز القضايا المعاصرة في مجال الأدب المعاصر والنقد الأدبي ، ظلت موزعة بين عدة مجلات أدبية وثقافية من أبرزها « المحلة » و « الكاتب » و « الآداب » حتى أتيت لها أخيراً أن يضمها هذا الكتاب ، الذي يصدر بعد رحيل مؤلفه عن عالمنا بحوالى سبع سنوات .

وبالرغم من أن فصول هذا الكتاب ، قد سبق نشرها كمقالات خلال الستينيات إلا أن أهمية ماثيره من قضايا ، وأصالة ما تقدمه من رؤية ، ونفاذ ما تصل إليه من نتائج ، يجعل لقيمتها الأدبية والنقدية امتداداً مستمرا ، ينسحب على سنوات السبعينيات وما بعدها ، باعتبار أنها ما تزال قضايا متوهجة بحرارة العطاء والأخذ ، والتأمل والاهتمام ، في حياتنا الأدبية المعاصرة .

والتأمل لموضوعات هذا الكتاب ، في صورتها هذه ، لن يصعب عليه الخروج بالغاية البعيدة التي كانت دائماً وراء كل جهد أدبي لمؤلف هذا الكتاب ، في سائر كتبه الأخرى التي جمعت بين النقد والدراسات المقارنة ، هذه الغاية التي تتمثل في دعم الوعي النقدي ، بإقامته على أساس نظري وعملي معاً ، عن إيمان بأنه لا غنى عن الجانب النظري في النقد ، بعد أن أصبح علماً من علوم الدراسات الأدبية ، كما هو شأنه اليوم بين سائر الآداب الكبرى العالمية .

وإيماننا بهذه الحقيقة ، حقيقة أن النقد هو اليوم علم من علوم الدراسات الأدبية ، وانطلاقاً منها ، فقد دعا مؤلف هذا الكتاب في العديد من كتب وآثاره الأدبية ، إلى أنه لا بد للناقد المعاصر — إلى جانب الإحاطة بنظريات النقد ومذاهبها وتاريخها — من التدقيق والدربة والممارسة ، والوقوف على رصيد رحب من التجارب الأدبية في مختلف الآداب ، شأنه في ذلك شأن كل علم من العلوم ذات الجانب النظري والعملية معاً . وللناقد الأصيل — بعد هذا الاطلاع وهذه الخبرة — أن يمزج بين الآراء والنظريات في ممارسته للنقد ، أو يفضل بعضها على بعض في وجهته الخاصة ، أو يتجاوزها جميعاً ليخلق جديداً . ولكنه لن يبتكر شيئاً ذا قيمة ، ولن تتم له ملكة النقد ، ما لم يحيط بتراث الانسانية في هذا العلم ، فليس من جديد جدة مطلقة في تاريخ الفكر الإنساني ،

ولا ابتكار دون رجوع إلى التراث العالمي والموضوعي في شتى موارده ، القديم منها والحديث

وباختصار شديد ، فإن الرسالة النقدية التي حملها الأستاذ الدكتور محمد غنيمي هلال — طيلة سنوات حياته الخصبية الحافلة بالإنتاج القيم العميق — يمكن تلخيصها في أنها بناء النقد على أساس علمي موضوعي لا يقضى على ذاتية الناقد ، ولا يتحكم في أصالته ، ولكنه يدعم هذه الذاتية وهذه الأصالة في الأدب ، وبأنه لا بد أن تصيب كل الجهود الصادقة الحادة في خدمة الوطن والإنسانية ، مما يتطلب من الجميع أن يحيو بفكرهم وأدبهم في العصر الحديث ، غير متخلفين عنه ولا وائين .

ونرجو أن يكون نشر هذا الكتاب ، بما يمثله من إضافة خصبة وعميقة إلى عطاء المؤلف المتعدد الجوانب والمجالات ، تحية لروحه التي تظل سطور هذا الكتاب ، إيماناً بالحياة والحرية والإنسان .

هل لدينا مذاهب أدبية

منذ مطلع نهضتنا الأدبية — من أواخر القرن التاسع عشر حتى اليوم — اتخذت دعوات التجديد لدينا طابعا ثوريا بعدنا به عن معايير النقد الجمالية الموروثة ، كما تنوع الإنتاج الأدبي الحديث ، واختلف في تنوعه وموضوعه وأهدافه عما ورثناه عن أسلافنا من أدب تقليدى . وقامت حول مبادئ النقد وصنوف الإنتاج الجديد معارك بين معسكرى القديم والجديد تشبه ما دار من معارك فى الآداب الغربية كلما كان يجد فيها تيار أدبي جديد . . . ليموت به سلفه القديم . وطالما تردد إطلاق اسم المذاهب الأدبية على ماجد لدينا من نقد وأدب ، على غرار ما أطلق من مذاهب أدبية على حركات التجديد المتوالية فى الآداب الغربية . فهل قامت لدينا حقا مذاهب أدبية مكتملة فى معناها الفنى على نحو ما عرفنا فى تلك الآداب ؟ وهل من الخير لأدبنا ونقدنا أن تقوم لدينا نظائر لتلك المذاهب ؟ ثم ما الأسباب التى قعدت بنا عن ذلك كله فى القديم والحديث ؟

ولا بد لنا من تحديد مجمل واضح للمذهب الأدبي كما عرفته الآداب العالمية لنجيب — على ضوئه — على هذه المسائل ، مستعرضين ، فى إيجاز ، حركات التجديد فى أدبنا ، وما دار حولها من معارك نقدية .

المذهب الأدبي مجموعة مبادئ وأسس فنية يدعو إليها النقاد ، ويلتزم بها الكتاب فى إنتاجهم ، تربط الأدب فى شكله ومضمونه بمطالب العصر وتياراته الفكرية . وهى لدى الداعين إليها والمنتجين على مقتضاها بمثابة العقيدة الممثلة لروح العصر . وهى لذلك ليست مفروضة على الكتاب والنقاد من خارج نطاق العمل الأدبي ومطالب جمهوره المتوجه به إليه .

ف وراء الأسس الفنية التى لا مجال للتطويل بذكرها تيار فكري يتخلل روح العمل الأدبي ، ويؤثر تأثيرا عميقا فى صوره الفنية ومضمونه . فالمذهب الكلاسيكى الذى ساد فى الآداب الأوروبية حوالى قرنين من الزمان ، كانت الفلسفة العقلية ، ممثلة فى فلسفة أرسطو وتابعيه ، هى التى تراءى وراء أصوله الفنية فى الأجناس الأدبية ، وفى الصور والأخيلة . وفى الترويج للشعر الموضوعى — شعر المسرحيات والملاحم — دون الشعر الغنائى الذى زككت ريمحه فى ذلك العصر ، وبخاصة فى الأدب الفرنسى .

وقد كان تقديم العقل على العاطفة ، ووضع الخيال تحت وصاية الادراك ، صدى مباشرا لتأثير هؤلاء بأرسطو وفلسفته ، وبشراح أرسطو من الايطاليين والفرنسيين ، قبل أن يكون أثرا من آثار الفلسفة العقلية المحضة ، ولكن استقرت المبادئ الكلاسيكية ورسخت أصولها بسبب هذه الفلسفة . على أن العقل في النقد الأدبي الكلاسيكي لم يكن له على وجه الدقة نفس المعنى الذي كان له عند « ديكارت » وتلامذته فلم يسلك النقاد الكلاسيكيون في الأدب مسلك « ديكارت » ، فیدعوا باسم العقل إلى القضاء على الأفكار السابقة قبل بناء فكرة جديدة ، على نحو ما فعل « ديكارت » في منهجه في الشكل بل إن الكلاسيكيين اتخذوا من العقل وسيلة لاتباع السائد المألوف ، وعارضوه بالخيال ، وبالذوق الفردي ، وبمهاجمة السائغ المألوف من العادات والتقاليد . وعلى حد تعبير أحد الكتاب « كان العقل يملك ، ولكن أرسطو هو الذي كان يحكم » (١)؛ ويرجع الفرق بين « العقلية » الفلسفية الخاصة ، « والعقلية » كما كانت عند الأدباء الكلاسيكيين ، إلى جمهور الأدب الكلاسيكي . ذلك أن الكتاب والنقاد كانوا يتوجهون في ذلك الأدب إلى مجتمع مستقر الدعائم ، شديد المحافظة على ماورث من تقاليد ، شديد الاعتزاز بنظم الحكم وبالفروق بين الطبقات فيه ، وهو المجتمع الأرستقراطي الممثل في الملوك والنبلاء من يحسبون في عدادهم ، أو يعدون في ركبهم ، أو يرتقون إلى مكانهم من قمة الطبقة البرجوازية الدخلاء على طبقات النبلاء ، وهم الذين كانوا ينسبون الطبقة البرجوازية التي نشأوا فيها باندماجهم في الطبقة الأعلى في عصرهم .

وحين زالت دولة الكلاسيكية ، قامت على أنقاضها الرومانتيكية في أواخر القرن الثامن عشر والنصف الأول من القرن التاسع عشر ، فتغيرت الأسس الفنية ، وتجدد طابع الأجناس الأدبية ، وراج الشعر الغنائي وعظم سلطان الخيال ، واختلفت معاني الصور الأدبية في المذاهب الجديدة ، وكان وراء ذلك كله تيار فلسفي جديد ، تمثل في الفلسفة العاطفية التي نهضت في النصف الثاني من القرن الثامن عشر في أوروبا . ثم صاحبت الرومانتيكية . وقد ارتبطت هذه الفلسفة بكل نواحي التجديد الأدبي .

كما ساعدت على خلق صور جديدة في الأجناس الأدبية كلها تتمشى مع الذاتية واعتداد الرومانتيكي بذاته ، وضيقه بمظالم المجتمع وتمرده الميتافيزيكي ، مما تلائم وروح الفلسفة السائدة في تلك الفترة . (١)

وقد تغير - تبعاً لذلك - الجمهور الذي توجه إليه الكتاب والشعراء والطبقة البرجوازية الثائرة خلفت الطبقة الأرستقراطية المحافظة المستقرة . وبينما كان الأدب الكلاسيكي يسير رخاء على تلك النظم الثابتة فلا يمسه إلا مساً خفيفاً ، أصبح أدب الرومانتيكيين عاصفاً ، زلزل تلك القواعد ، واقتلعها من جذورها ، أو مهدد لاقتلاعها ، وكانت الأجناس الأدبية ، من مسرحية وقصة وشعر غنائي ، مليئة بالمفاجآت جياشة بالتيارات الثائرة ، في حين كان الأدب الكلاسيكي مسالماً ، لا مفاجآت فيه ، يقرأ كل امرئ من الكلاسيكيين ما يعرفه سلفاً من أفكار وآراء معتدلة لا تطرف فيها . وكان الأدب الرومانتيكي ذاتياً في طابعه ، ولكنه كان اجتماعياً ثورياً في نتائجه وغاياته ، عن طريق الوعي الكامل لدى الكتاب والنقاد باتجاهات العصر الفلسفية ، ثم بفضل الأهداف التي وضعها هؤلاء نصب أعينهم بالتوجه إلى جمهورهم البرجوازي ، نشداناً لإقرار حقوقه الإنسانية .

وفي منتصف القرن التاسع عشر أخذت الفلسفة الوضعية تحل محل الفلسفة العاطفية التي كانت دعامة الرومانتيكيين في أدهم . وفي العصر نفسه أخذت الثقة في العلم تتوطلد ، فساد الاعتقاد بأن العلم سيحل مشاكل الإنسانية ، على حين كانت الحركة الاشتراكية تسير نحو التحقيق في بطء وتوازن ضاق بهما بعض الكتاب فأخذوا ينصرفون عن التوجه إلى سواد الشعب ، ضيقاً منهم بعقلية الدهماء ، وأنهم لا يسرعون الاستجابة إلى الدعوات الإنسانية التي تعنى بحل مشاكل العصر . وفي الوقت ذاته كانت طبقة العمال قد أخذت في الازدياد ، وتبلورت حاجاتها فكانت في حالة توقع لأداء الأدب رسالتها ، والتعبير عن مطالبها فوثق بها جل كتاب العصر وتوجهوا إليها .

ومن ثم اتجه الأدب - في تلك الفترة - اتجاهاً متقابلين ، وكل منهما له أساسه الفلسفي ووجهته الاجتماعية ، ومجاله الفني ، فنشأت جماعة البرناسيين تدعو إلى استقلال

(١) انظر كتابي « الرومانتيكية » وبخاصة الباب الثاني كله .

الفن عن كل غاية من الغايات النفعية المباشرة ، وترى أن الشاعر لا ينبغي أن يكون له هدف سوى تحقيق الخلق الأدبي الجميل على قدر ما تتيحه له قواه ، وروياه النفسية في تراكيب فنية الصنع محكمة النسيج ، ثم عن عمق خبرة ، دون اهتمام بمطالب الحياة المادية المعاصرة ، إذ القطيعة كاملة بين هذا النوع من الشعر وبين الدهماء . وكان هذا الجانب من جوانب دعوتهم متأثراً أعمق الأثر بفلسفة (كانت) الألماني ، كما كانت نزعتهم إلى إحياء المثل الهلينية متأثرة بفلسفة (هيجل) ، في أن الفن بلغ قمته في عهد اليونان . والبرناسيون في دعوتهم إلى استقلال الفن ، يعبرون عن سخطهم على عصرهم ، في عدم استجابة الدهماء فيه لدعواتهم ، وقصور هؤلاء عن فهم الفن الرفيع . وهم بعد ذلك يؤمنون بأن للشعر رسالة إنسانية في هداية الصفوة إلى المثل العليا ، ولذا كثر في شعرهم بعث الصور التاريخية للعصور الماضية . وهذه الصور التاريخية بمثابة تجارب إنسانية عامة تعود على المجتمعات المعاصرة بخير الدروس وأعظمها جدوى ، فليست دعوة الفن للفن مظهراً من مظاهر السلبية أو التجريدية لمن يمعن في النظر . وقد عنيت البرناسية بالشعر الغنائي ، وتأثرت في (موضوعيتها) وتجاربها بحركة الفلسفة الوضعية والتجريبية للعصر . فن كلام رئيس تلك المدرسة وهو (لو كنت دى ليل) :

« إذا كانت الطبيعة تخضع لقوانين لا تتخلف لا تزال تتحكم فيها ، فإن للفكر الإنساني كذلك قوانينه التي تنظمه وتوجهه . وتاريخ الشعر يتجاوب مع تاريخ العهود الاجتماعية والأحداث السياسية والأفكار الدينية ، وفي الشعر شرح لجوهرها الخفي ، وحياتها العليا ، فهو حقاً التاريخ المقدس للفكر الإنساني » .

وفي الوقت الذي ظهرت فيه (البرناسية) ، ظهرت الطبيعية والواقعية ، ولتأثر هذه المذاهب الثلاثة جميعها بالنهضة العلمية والفلسفة الوضعية كثر وجوه الشبه الفنية بينها : ففيها جميعاً نفس الدعوة إلى الموضوعية التامة في الأدب ، ونفس الطريقة في الملاحظة الدقيقة لصور الأشياء الخارجة عن نطاق الذات ، ونفس الفلسفة التشاؤمية من الحياة ، مع الثقة الكبيرة في العلم .

على أن بين الواقعية والطبيعية من ناحية والبرناسية من ناحية أخرى فروقاً جوهرية تتعلق بطبيعة العمل الفني ومجاله . فعلى حين إختصت البرناسية بالشعر الغنائي كما أسلفنا ،

اقصرت دعوة الواقعيين والطبيين على القصة والمسرحية ، ومن طبيعة القصة والمسرحية الانغماس في التجارب الاجتماعية المعاصرة ، مما جعل هؤلاء الكتاب أشبه بالعلماء الاجتماعيين في تتبع الظواهر الاجتماعية المعاصرة ودراستها عن قرب ، ثم صياغتها بعد ذلك حسب القواعد الفنية للقصة والمسرحية ، وهي قواعد ينفرد بها مجال الفن ، ويتميز عن الحقائق العلمية والنظريات التجريدية .

وقد كان البرناسيون هم الصفوة من الجمهور الذي يرقى إلى تذوق الشعر الغنائى في أسبى صورته في الصياغة ، ليعبى ما يحتوى من مثل إنسانية وصور طبيعية يستخلصها القارئ من تلقاء نفسه دون إرشاد من الشاعر . في حين كان جمهور الواقعيين والطبيين متمثلاً في الطبقة البرجوازية لوصف ما فيها من شرور وأدواء اجتماعية أو في طبقة العمال في وصف ما هم عليه من بوئس ، ونشدان حقوقهم الإنسانية . وهذه هي الطبيعية والواقعية والأوروبية .

أما الواقعية الاشتراكية فقد قامت على أساس فلسفى مادى لا نريد أن نطيل بذكره ، كما قامت الوجودية على أساس الفلسفة الوجودية التى مثلت روح عصرها في نزعها الإنسانية وعنايتها بالفرد أساساً صالحاً لمجتمع رشيد . وكذلك شأن المذهب الرمزي والسيريالى .

ويتضح مما سقناه أن كل مذهب أدبى كان ينهض بالدعوة إليه عباقرة العصر الذين اكتملوا في التكوين الأدبى ، وأحاطوا بالتيارات الفكرية الممثلة لروح عصرهم ، واختاروا جمهوراً يتوجهون إليه برسالتهم الإنسانية التى اعتنقوها ، وعاشوا لها أو ضحوا في سبيلها .

وعناد هذه الدعوات التجديدية جميعاً إيمان الكتاب بجمهورهم الذى يتوجهون برسالتهم إليه . ولا يتوافر هذا الإيمان لدى الكتاب والشعراء إلا إذا كان جمهورهم على وعى ناضج بحيث يتحدثون إليه ، ويتوجهون إلى فئاته ، وينبهون وعيه إلى تلافى ما به من شرور ، أو العمل على نيل حقوقه المهضومة . فقد كان الكتاب الرومانتيكيون يتوجهون إلى الطبقة الوسطى ، لتنال حقوقها على حساب الطبقة الأرستقراطية ، في عصر كانت هذه الطبقة قد نمت ، وتعددت نواحي نشاطها الاجتماعى ، وتطلعت لنيل حقوقها . ثم ما لبث الكتاب الواقعيون أن هاجموا تلك فئتها إلى نقائصها ، في حين

وصفوا بوئس الطبقة العاملة لتنهبها إلى سوء حالها ، وتوضيح حقوقها ، واستخلاصها من أيدي الطبقة البرجوازية . وذلك حين تكونت تلك الطبقة وأصبحت أهلاً لأن يتوجه إليها الكتاب .

فتاريخ المذاهب الأدبية يدلنا على أنه لا قيمة للحديث عن جمهور أو طبقة ، ولكن القيمة في الحديث إلى ذلك الجمهور أو تلك الطبقة ، حين ينهض الوعي الإنساني فيها ، ويتطلع لنيل حقوقه .

وتاريخ المذاهب الأدبية يرينا كذلك أنها قائمة على تعمق الكتاب في دراسة الفكر الإنساني ، والإحاطة بحالات النفس البشرية ، وتمثيل العصر في فلسفته ، ثم الإيمان برسالة إنسانية ملحة ، يفرضها العصر ، ويتطلع إليها أهله . وهي رسالة قائمة أولاً وقبل كل شيء على ثقة متبادلة بين الكاتب وجمهوره . ولا تتوافر هذه الثقة إلا في بيئة تسودها حرية يؤمن الكاتب والقارئ معها أن المصير الإنساني في أمته أو في طبقته رهن تفكيره الحر وجهوده الإنسانية الكريمة . وسبيل الأدب في ذلك كله سبيل الإيحاء والتصوير وتنبيه الوعي ، لا فرض فيه للآراء ، ولا جبر فيه على نزوع وجهة . فالثقة والوعي الإنساني هما كل ما يربط الكاتب بجمهوره .

ولا مجال لأدنى ريب في أن قيام هذه المذاهب الأدبية في الآداب الأوربية قد وثق الصلة بين الأدب والمجتمع في صور متنوعة مختلفة ، ولكنها جميعاً ذات طابع إنساني كريم الغاية ، والمظهر . ولو تتبعنا هذه المذاهب في نشأتها وتلاحقها ، لوجدناها تمثل موجات مطردة التقدم إلى الأمام ، مصاحبة لسير التاريخ في تقدمه بصفة عامة ، إذا صرفنا النظر عما في بعضها من تطرف أو شذوذ أدت إليهما أحياناً ظروف عابرة ، لا مجال هنا لتفصيلها . وهذه المذاهب أشبه بالموجات في مجرى الفكر الإنساني ، لكل موجة بدوها وصعودها وهبوطها ، ولكنها حين تهبط تدفع بأختها في طريق تقدم عام لا تخلف فيه .

ولكل عصر من العصور تيار عام عارم يمثله ، وعلى جوانب هذا التيار ما يشبه ما يكون على جوانب النهر الجارف من الركود أو تيارات المقاومة التي هي بمثابة رد فعل ، يتمثل في اتجاهات رجعية أو محافظة على القديم أو فردية محضة تسترضي النزعات الفردية ولا تستنهضها ، وهذه لا حساب لها في تاريخ الفكر حين نعتد بالأدب ورسالته :

على أن المتتبع لتاريخ هذه المذاهب في إمعان يتجلى له ، أن القيم الفنية سارت مطردة التقدم في كنف هذه المذاهب الأدبية . وذلك لمطابقة الأجناس الأدبية المختلفة لتطور الفكر ونضج الوعي لدى الأجيال المتعاقبة ، ثم لأداء النقد الأدبي الموجه رسالته في التمهيد للإنتاج الأدبي الجديد ، وفي الإشادة بنواحي الكمال الفنية ، وتبصير جمهور العصر بها . وكان دعاة هذه المذاهب من كبار الكتاب والنقاد في وقت معاً ، على ما لهم من اطلاع واسع على تاريخ الفكر والفن ، وإحاطة بحاجات العصر وإيمان برسالتهم الإنسانية والفنية .

فإذا رجعنا بعد ذلك كله إلى أدبنا ونقدنا ، لتساءل عن قيام مذاهب أدبية على حسب ما أوضحنا من معنى ، تبين لنا في يسر أن أدبنا القديم لم يكن فيه ما يناظر المذاهب الأدبية الغربية . ولن نطيل بذكر ما هو مشهور من أن نقدنا القديم لم يكن يعني بسوى جزئيات العمل الأدبي ، دون التفات إلى وحدته ، أو تقويم فني على حسب هذه الوحدة ، فضلاً عن تقويمه الاجتماعي حتى إن (المقامة) — وهي في بنيتها الفنية جنس أدبي اجتماعي بطبيعته كان يمكن أن ينهض برسالة إنسانية تشبه رسالة القصة الفنية أو المسرحية — قد سارت في طريق هين الشأن هو وصف حيل المتسولين ، ورواية المجتمع من خلال نظراتهم المتحولة التي لا تعباً بقيم خلقية ، ثم سرعان ما انصرف ذلك الجنس إلى المحاكاة اللفظية والمناقشات اللغوية والبلاغية العقيمة .

ونعتقد أنه لو كان في النقد القديم وعي بمعنى الأدب الموضوعي ، وربط بين الأدب والمجتمع ، وإلمام بالأصول الفنية الخاصة بوحدة العمل لتطور هذا الجنس على نحو ما تطورت قصص الشطار : *Picarisca* في الأدب الأسباني والآداب الأوربية إلى قصص عادات وتقاليد ، ثم إلى قصص القضايا الاجتماعية في عصر الرومانتيكيين ، ثم الواقعيين فيما بعد (١) . وليس هذا سوى مثل يوضح نقص النقد العربي القديم ، ولا نريد التفصيل فيما هو معلوم لدى من له إلمام بالنقد العالمي والنقد الحديث .

(١) انظر لبيان ذلك كله كتابي « الأدب المقارن » الصفحات من ٢٠٢ - ٢١٥

أما في أدبنا الحديث ، فقد سبق أن أشرنا إلى أن نهضتنا الأدبية بدأت في أواخر القرن الماضي . وقد خرجنا فيها من نطاق أدبنا إلى الآداب العالمية تفتح من مواردها الفنية الكبيرة ، ونسترشد بها في معالم التجديد ، لنكمل أدبنا الموروث ، وفاء لتراثنا ، ومسايرة للنهضة العالمية في الفن والأدب ، كما حرصنا على مسيرتها في العلوم والنظم العامة القويمة . ولم يكن في هذا كله مدعاة لما أخذ كما زعم من لا علم له بطبيعة التجديد . فهذه سُنَّة سارت عليها الآداب العالمية كلها قديمها وحديثها ، وهي تأخذ وتعطي ، وتبادل التأثير والتأثر . وهذه هي السنة الرشيدة التي تسار طبيعة الأشياء في عصور النهضة وكان علينا أن نختار من بين موارد كثيرة في الآداب العالمية بعد أن كانت قد سبقتنا إلى النهوض قروناً طويلة . وقد تأثرنا بها جميعاً تأثراً ماثراً أكيداً . ولكنه تأثر غير منهجي .

وليبيان مجرى هذا التأثير في معالمة العامة ، علينا أن نلم بمراحل تطورها الأدبي في أجناس الشعر الغنائي ، والمسرحية ، والقصة ، في إنجاز وإجمال ، في حدود ما يتيح لنا أن ننهي إلى أحكام عامة فيما نحن بسبيله ، إذ لا مجال إلى التفصيل الذي يتجاوز حدود البحث .

وكان طبيعياً أن نبدأ نهضتنا الأدبية في الشعر الغنائي ذلك أنه أعرق جنس أدبي ورثناه عن أسلافنا . وكاد يكون وحده مشغلة نقادنا القدامى ، ولنا فيه تركة غنية بألوان من النقد وصنوف التقليد في القديم ، وفينا خلف من الشعراء يقومون على هذه التركة لأسلافهم بالثقيف وطلب درجات الكمال فيها . وواضح أن التجديد في جنس أدبي موروث أيسر منالا من خلق أجناس أدبية جديدة . وقد رأينا معالم التجديد في شعرنا الغنائي تمشي على استحياء لدى خليل مطران (١٨٧٢ — ١٩٤٩) ، في دعوته في مقدمة ديوانه إلى الوحدة العضوية وصدق التجارب لدى الشاعر ، ثم في تجاربه التي يعبر فيها عن آلامه تعبيراً أصيلاً ، فيرى الطبيعة مرآة لنفسه الآسية ، وينظر بين مناظرها وأحاسيسه كما في قصيدته : (المساء) ، وكذا في التجارب ذات الطابع الانساني والاجتماعي مثل قصيدة (في تشييع جنازة) وفيها يأسى لشاب انتحر غراماً ، وكأنه يشيد بقدسية الحب ، وينعى على المجتمع أن تقف تقاليده وآفاته عقبة في سبيل المحبين المخلصين . وفي قصيدة (الجنين الشهيد) يرثى لفتاة زلت بسبب الفقر ، وأدت بها الزلة إلى ارتكاب جريمة لتخلص من طفيلها . ثم في قصائده الموضوعية التي

يتغنى فيها بالبطولة والحرية ، وتشهد عن آرائه في الوطنية ، وفي قصائده الأخرى التي يصف فيها الطبيعة ، ويدرك الحب على أنه نظام الكون ، بقوة الجذب ليست سوى تعبير علمي عن الحب غير الواعي بين الأشياء ، وهذا الحب روح الوجود كله ، ولكنه يبلغ درجة الوعي في الإنسان وحده .

وهذه كلها نزعات وخواطر رومانتيكية (١) ، لا يتسع الوقت لرجعها إلى مصدرها العام من نزعات الرومانتيكيين كذلك قصائد في قالب قصصي يتخلونها سيلا لبث آرائهم ومشاعرهم (٢) .

وقد وضحت نزعات التجديد أكثر من ذلك في أدب شكرى والعقاد والمازنى ، وفي نقدهم ، كما اتضحت في أدب المهجريين ونقدهم كذلك . وعلى الرغم من أن الأستاذ العقاد كان أكثرهم وضوحاً وأعمقهم نظرة في نقده فيما نرى ، فإنه من المستطاع إجمال اتجاهات النقد فيما كتب هؤلاء جميعاً في هذه النقاط : الدعوة إلى الوحدة العضوية في القصيدة ، وإلى أصالة الشاعر في رجوعه إلى ذات نفسه ، وتصوير مشاعره وأفكاره بصور مستمدة من تجاربه وبيئته لا يلجأ فيها إلى تقليد الأقدمين أو مجاراة الآخرين ، وإلى استمداد تجاربه كذلك من بيئته ، وصدق شعوره فيها ، فلا يصح له أن يسخر منه للمناسبات التقليدية التي لا يجد لها صدى في ذات نفسه ، أو التي يستجيب فيها لما يفرض عليه من خارج نطاق ذاته . ويجمع ذلك كله أنهم كانوا يدعون إلى الصدق الفني في التصوير ، ثم صدق التجارب في موضوعاتها .

ثم كان هؤلاء الفضل في توضيح معنى الخيال ، وأنه إنتاج الصور الصادقة ، وهي السبيل إلى وصف أعماق النفس وحقائق الكون ، فالخيال بذلك غير الوهم وغير التخيل كما فهمه نقاد العرب القدماء . والصور الصادقة التي هي من نتاج الخيال بهذا المعنى لا تقوم على الشبه الظاهري الحسن ، ولكنها تثير شعوراً نفسياً يتجاوز هذه المظاهر . وقد دعوا جميعاً إلى ضرورة الاطلاع على الآداب العالمية لاستكمال النواحي الفنية في الأدب القومي .

(١) انظر كتابي « الرومانتيكية » الباب الثاني : الفصلان الأول والرابع .

(٢) كما في قصيدة Rolla لألفرد دي موسيه ، وهي من النماذج التي يحتذونها مطران في كثير من قصائده القصصية ذات القضايا الاجتماعية .

وهذه كلها نزعات رومانتيكية كذلك . وجلها يرجع إلى النواحي الفنية ، لا إلى النواحي الاجتماعية ، وليس وراءها إدراك فلسفى كلى يوحد ما بينها على نحو ما نعلم فى فلسفة الرومانتيكيين .

وفى الحق لم ينهض الشعر الغنائى فى الآداب الغربية نفسها برسالة اجتماعية كالتى أدتها المسرحية أو القصة . وإذا كان شعر الرومانتيكيين ذا طابع اجتماعى ، فلأنما يرجع ذلك إلى فلسفتهم العامة التى سبق أن أشرنا إليها ، وهى تقوم على الاعتداد بالفرد ومشاعره فى وجه نظم المجتمع الظالمة . وقد كان المسرح هو الجنس الأدبى الذى اضطلع أولا بعبء الرسالة الاجتماعية لدى الرومانتيكيين ، ووجد صدىه القوى فى جمهورهم وتليه فى ذلك القصة . ولما جاءت البرناسية حصرت رسالة الشعر الغنائى فى تصوير المثل العليا تصويرا موضوعيا محكم الأداء بحيث يتوجه به إلى الصفوة . وكذلك فعلت الرمزية الغربية ، ولكن فى طابع ذاتى لم يبالوا فيه كثيرا بسواد الشعب . ولما جاء الوجوديون حديثا أعفوا الشعر من الالتزام ، وقصروا الالتزام على القصة والمسرحية .

وقد تنهى هذا الميراث العالمى إلى شعراء جماعة « أبو لو » سواء فى مجلتهم : « أبو لو » (من عام ١٩٣٢ حتى عام ١٩٣٥) أم فى دواوينهم . ونزعتهم فى مجلتها رومانتيكية ذاتية أو اجتماعية ، وتخللتها بعض النزعات الرمزية . وكانت نزعات التجديد عند أكثرهم أوضح فى الإنتاج الأدبى منها فى النقد الأدبى ، على عكس جماعة الديوان بعامة ، إذ ظهرت دعوات التجديد أقوى وأعمق فى نقدهم منها فى أدبهم .

ونحب هنا أن ننبه إلى أن مواطن التجديد فى الدعوات السابقة كلها ، وهى تدور حول نواح فنية فى جوهرها ، كانت من المواضيع المطروقة منذ الرومانتيكيين وطلائهم من الفلاسفة والنقاد . فلم يكن من فرق فى تلك الآداب بين الثقافة الانكليزية والفرنسية فى هذه الاتجاهات الفنية جميعها ، إلا فى تفاصيل لا تهمنا فيما نحن بسبيله . فتأثير مطران أو غيره فى معاصريه أو لاحقيه لا يعدو أن يكون تنبيها للوعى الفنى ، لامتنياح ذوى المواهب من الموارد الأصيلة فى أدب الغرب . وإذا كان لبعضهم فضل سبق إلى التجديد فليس له أثر كبير فى التأثير إذا كان هؤلاء يستطيعون الرجوع إلى مصادر التجديد بأنفسهم ، وكانوا قادرين على هذه الإفادة من منابعها الأصيلة ، بل منهم من كان يجمع بين الثقافتين الانكليزية والفرنسية ، كإبراهيم ناجى مثلا .

وشعرنا الغنائي المعاصر متأثر بحركات غريبة أحدثت من الحركات السابقة ،
ولكن هذا التأثير غير منهجي أيضا . فقد رأى السيرياليون — عقب الحرب العالمية
الأولى — أن الشعر ذو رسالة ، ولكنه صورة المسائل التي لا تستطيع المعارف
الإنسانية أن تتجاوزها . . وفيه البرهان على أن شيئا يتجلى ويتألق في أحلك الظروف
وأفدحها ليأخذ الطريق على اليأس (١) . وعلى الشاعر عندهم أن يبحث عن الوسيلة
التي يتوصل بها إلى « نقطة تلاقي حلمه الشعري بالحقيقة ، وإلى جلاء الصلة بين حلمه
والواقع ، ليوحى في شعره بالحقيقة المطلقة » ، وهي مايسمونه فوق الحقيقة (٢) وهذه
نظرة تمشي مع فلسفتهم في الحياة والوجود .

وعقب الحرب العالمية الأولى ظهرت كذلك دعوة في روسيا تحدد للشعر الغنائي
غاية لدى الأوروبيين أنفسهم في ضوء فلسفتهم العامة ، كما عند الرومانتيكيين والبرناسيين
والرمزيين والسيرياليين . ولكن هذه الدعوة التي ظهرت في روسيا تجعل الشعر
الغنائي ذا غاية اجتماعية واقعية محددة . وصاحب هذه الدعوة في روسيا هو «مايا كوفسكي»
الذي دعا إلى أن الشرط الأساسي لإنتاج الشاعر هو « ظهور مسألة من مسائل المجتمع
لا يتصور حلها إلا بمساهمة الشعر في حلها » .

وفي هذا تحديد جديد لنوع التجارب في الشعر الغنائي . فالتجربة فيه يجب أن
تتجاوب مع الوعي الاجتماعي لجمهور الشاعر ، وفي مثل هذه التجربة لا يظهر الشاعر
ذاتيا محضا ، بل يكون وعيه مرآة للمجتمع ، وما يشغله من أمور عامة . وكان
«مايا كوفسكي» في ذلك لسان حال الثورة الروسية . وقد طبق دعوته في شعره الحر ،
وثار فيه على تقاليد الأوزان القديمة ، وقد ظهر صدى هذه الدعوة في فرنسا بين الشعراء
الذين ضاقوا بالقطيعه بينهم وبين جمهورهم ، وكان ذلك حوالي عام ١٩٣٥ .

ويظهر صدى ذلك في الشعر المعاصر ، في نوع التجارب وفي الموضوعية ، وفي
التعبير عن الوجدان الاجتماعي ، إما بوصف الموقف وصفا موحيا ، وإما عن طريق

(١) انظر :

F. Alquié : La Philosophie du surréalisme, Paris 1953, P. 194-195.

Pierre Reverdy : Circonstance de La Poésie, Cahiers : (٢) انظر :

Du Sude, XI, février 1955.

عنصر قصصى . ولكن حجج شعرائنا المعاصرين فى الدعوة إلى الشعر المطلق ، والشعر الحر ، ترجع أسسها الفنية إلى الرمزيين ، فى فلسفتهم فى الإيجاء وطرقه . وكثيرا ماتنوع تجارب شعرائنا المعاصرين من هؤلاء المجددين ما بين ذاتية عاطفية ووجدانية اجتماعية . كما أن واقعيتهم غالبا ماتختلط بالرمزية فى وسائل إيجائها الفنية .

وواضح من استعراضنا الموجز لمراحل التطور فى الشعر الغنائى ، أنه على الرغم من جهود التجديد الكبيرة التى بها ائصل شعرنا بتيارات التجديد العالية لم تقم فلسفة مذهبية تدعم أصول الشعر الغنائى فنيا أو اجتماعيا ، ثم إن جمهور الشاعر لم تتحدد معالمه فى أى منها . على أن كثيرا من هؤلاء الشعراء النقاد قد خالفوا دعواتهم النقدية فى أدبهم . ففى كثير من قصائدهم رجوعا إلى الشعر التقليدى ، شعر المناسبات فى أخيلته ولا يتجلى فى كثير من قصائدهم معنى الوحدة العضوية كما فهمها أصحاب المذاهب التى نقلوا عنها . وكثيرا ما كانوا يراوجون فى تأثيرهم بين مذاهب أدبية كثيرة ، كالرومانتيكية مع الرمزية أو الرومانتيكية والواقعية الجديدة . كما أن أتباع الواقعية الجديدة كثيرا ما لجأوا إلى تجارب اجتماعية لم تتجاوب مع ذات أنفسهم ، رغبة فى أن يعدوا مجددين ، فكانت كائناتهم مفروضة عليهم من خارج ذاتهم ، وفى هذه الحال تتساوى مع أشعار المناسبات القديمة فى منافاتها للصدق الفنى والواقعى معا . وهذا هو أخطر ما يتعرض له الشعر المطلق عن ضعف فى الأداء ، فجاءت موسيقاه مجذبة عاجزة عن القيام بوظيفتها الفنية . وفهم بعضهم من الرمزية أنها تشبيه حذف أحد طرفيه ، عن ضحالة فى الثقافة وكسل ذهنى ، فأساءوا بأدبهم إلى دعوتهم كما كشفوا عن أثرهم فى الحرص على تجديد لم تكتمل لديهم أسسه الفنية والفلسفية ، ولم تنضج فيه عقيدة راسخة رسالة إنسانية للشعر .

وكذلك الحال فى أدب المسرحيات والقصص . وهما جنسان أدبيان كان لمجددنا فضل خلقهما فى أدبنا العربى الحديث .

فى المسرحية لم نهج منهاجا معينا له دعامة فلسفية ، لا من الناحية الاجتماعية ، ولا من الناحية الفنية . وكان طبيعيا أن نتأثر أولا بالكلاسيكية فى الترجمة والخلق ، لأنها مذهب غير ناثر . ولكننا ما لبثنا أن تأثرنا معها بالرومانتيكية فى الناحية العاطفية أو فى المسرحيات التاريخية التى تشيد بالماضى الوطنى أو القومى ونذكر مثلا لتنوع

هذا التأثير على غير منهج مسرحية شوقي : مصرع كيلوباترة : ففيها وحدة الزمان والمكان من الكلاسيكية ، وفيها الدفاع عن كيلوباترة وإلقاء تبعات أخطائها إما على « شرميون » في إشاعة الانتصار كذبا في موقعة أكتيوم ، وإما على « ألبوس » في زعمه لأنطونيوس أنها انتحرت ، وإما على الشعب في فشل سياستها على إثر هزيمة انطونيوس دون أن يقوم الشعب من نفسه يعمل إيجابى في الحرب . وهذه كلها نزعات كلاسيكية . وفي المسرحية بعد ذلك عنصر الملهاة يزدوج مع عناصر المأساة ، وهو مبدأ فنى في الدراما الرومانتيكية . ولا زالت رمزية الأستاذ توفيق الحكيم تختلط بقضايا رومانتيكية ، كما في مسرحية « شهرزاد » وأوديب ، أو تختلط النزعة الواقعية برومانتيكية حاملة كما في « رحلة إلى الغد » . وفي مسرحيته « نهر الجنون » يضطر الملك ووزيره إلى الارتواء من النهر الذى ورده الشعب جميعا ، وفي ذلك تظهر قضية طغيان المجتمع على الفرد ، وهى قضية رومانتيكية ، كما أنها هى نفسها قضية وجودية ، ولسكنا لا نستطيع تحديد فلسفة الأستاذ الحكيم فيها : أهى رومانتيكية أم وجودية ؟ وشتان بين الفلسفتين .

وعلى الرغم من الاتجاه العام نحو الواقعية في مسرحياتنا المعاصرة ، ليست هذه الواقعية خالصة ، كما أنها لا تقوم على فلسفة فنية أو اجتماعية تحدد معالمها ورسالتها ، كما سنمثل له بعد قليل بأمثلة تنطبق على المسرحية والقصة معا .

أما القصة الفنية في أدبنا الحديث فقد بدأت رومانتيكية الطابع ، في الناحية العاطفية أو في الإشادة بالماضى الوطنى . ولم نتأثر فيها بالرومانتيكية في ثورتها الاجتماعية إذ لم تكن الظروف مهيأة بعد لتلك الثورة . ومن أمثلة التأثر الرومانتيكى في المنهج الفنى ، قصص « جورجى زيدان » .

لا تظهر في قصصه نزعة الإشادة بالماضى العربى القومى ، على نحو ما كان يفعل الرومانتيكيون ، ويمثل النزعة العاطفية الرومانتيكية محمد حسين هيكل في قصته : « زينب » ، وكذا الأستاذ محمد فريد أبو حديد في قصصه التاريخية .

وخير من يمثل الاتجاه الواقعى في قصصنا الحديثة هو الأستاذ نجيب محفوظ . وقد اتخذ شخصيات بعض قصصه نماذج لأجيال مصرية متعاقبة يصفها من خلالها ، ويصور فيهم الشخصيات البرجوازية في نقائصها ، وبؤسها وجهودها الكادحة الملهوقة . مثل

قصة : « خان الحليلي » « وزقاق المدق » و « بين القصرين » و « السكرية » و « قصر الشوق » . وهو في نزعته الواقعية هذه متأثر بأمثال أرنولد بنت A. Bennett (١٨٧٠ - ١٩٣١) في قصصه المسماة : (قصص المدن الخمس) : Tales of Five Towns وقد أصدرها عام ١٩٠٥ ، وفي قصصه الثلاث الأخرى المسماة : Clayhanger وقد أصدرها من ١٩١٠ - ١٩١٦ - كما أنه متأثر كذلك بالكاتب القصصي الآخر جالسورثي Galsworthy (١٨٦٧ - ١٩٣٣) في سلسلة قصصه التي عنوانها جميعا : الملهاة الحديثة ، وهي تابعة لسلسلة قصصه الأخرى التي أطلق عليها : تاريخ بطولة أسرة فورسايت The Forsyte Saga التي بدأت تظهر تباعا منذ عام ١٩٠٦ - على أن هذين الكاتبين الانجليزيين ومن نحوهما متأثرون بيلزاك في ملهاته الانسانية La Comédie Humaine وهي عنوان مجموعة قصصه ، ومتأثرون بعده بإميل زولا في قصص أسرة « روجون ماكار » ثم بجول رومان في قصصه التي تحمل اسم : « ذوو الإرادة الخيرة » Les Hommes de Bonne Volonté وهذا اتجاه واقعي عام تبعا فيه تيارا عالميا بفضل الأستاذ نجيب محفوظ .

على أن بعض قصصنا الواقعية النزع لا زال يشوبها طابع رومانتيكي . ونضرب مثلا هنا بقصة : « جمهورية فرحات » للكاتب الأستاذ يوسف ادريس . وهو من خيرة كتابنا الذين يمثلون هذه النزعة الواقعية فيما يكتبون . وقد صاغها مسرحية فيما بعد . فهي مثال كذلك للمسرحية الواقعية المختلطة بعنصر رومانتيكي .

وهي قصة يحكيها « الصول فرحات » للمؤلف المحجوز في القسم . تقطع حكايتها لوحات اجتماعية واقعية قائمة تصف ماساد المجتمع من انحلال وفساد ، وتتمثل في شخوص مقدمى الشكاوى القادمين إلى القسم ، ولكن هذه الحكاية نفسها حلم رومانتيكي يحكيه فرحات على أنه مشروع فيلم سينمائي يتلخص في قصة فقير مصرى أمين رد خاتما إلى ثرى هندی ولم يتقبل منه مكافأة ، فاشترى له ذلك الثرى حين عاد لبلده - عدة أوراق من « يانصيب » كبير ، وربحت إحدى هذه الأوراق مليوناً من الجنيهات . ويسوقها الثرى الهندی إلى المصرى الأمين في شكل سلع ثمينة يوسق بها سفينة ، ويحسن المصرى التجارة في هذه السلع ، فتربح رجلا كبيرا ، فيؤسس شركات بخارية للنقل

المائى ومصانع عديدة ، يحسن فيها معاملة العمال فتعم بينهم السعادة . ويتنازل فرحات فى النهاية عن كل ثرائه لعماله السعداء . وبذلك تتأسس جمهورية فرحات الاشتراكية ، وواضح أن هذه القصة حلم رومانتيكى تسوده المصادفات ، بمثابة الهرب من واقع الحياة الأليم التى يحياها فرحات وأضرابه . والأسس الفنية للقصص والمسرحيات الواقعية تأبى مثل هذا التصرف القصصى كل الإباء . ولا شبه بين هذا الحلم الرومانتيكى وبين الواقع الرومانتيكى فى قصة مدام بوفارى (١) مثلا ، كما أنه لا شبه بينه وبين حلم « ميتيا » (٢) فى قصة ديستيوفسكى : « الإخوة كارامازوف » . ذلك أن قصة مدام بوفارى الرومانتيكية مبررة فى تفاصيلها بأحداث عصرها وواقعها ، وحلم « ميتيا » رهيب قائم يبعث أريحية تلك الشخصية ليراعى له من وراء البؤس المروع بريق الأمل البعيد فى مستقبل الإنسانية السعيد .

ومن هذا العرض العام لمظاهر التجديد فى أدبنا الحديث ، عرضا كان لابد لنا فيه من الاكتفاء بالخصائص الحملة واللمحات السريعة ، يتضح أن مظاهر التجديد هذه — على ما لها من قيمة ، وعلى ما استتبع من جهد كبير محمود من كبار كتابنا الذين وصلوا أدبنا بالأدب العالمى لم تتبع تيارا فنيا متكاملا محدد المعالم ، ولم تدعمها فلسفة تمثل الاتجاه الفكرى للعصر ، ولم يضع مؤلفوها نصب أعينهم جمهورا خاصا يؤمنون بمثله إيمانهم بذات أنفسهم .

ولن نعدو الحقيقة إذا لحظنا أن من كبار كتابنا ونقادنا المحدثين من كانت تدفعهم إلى التجديد عوامل تتصل بذات أنفسهم فهم ينشدون التفوق على سواهم ، بورود منابع الآداب العالمية ، وتمثيل ما استطاع هضمه منها . فكانت الأثرة وحب التبرع هما أهم البواعث لهم على البحث عن وسائل الإجادة والابتكار فى مصادرهما من الآداب الكبرى على أن الخصومات الشخصية عند بعضهم كانت من الدوافع كذلك على التعمق فى دراسة نقد تلك الآداب للكشف عن نواحي التخلف فى أدب من رأوهم فى مجتمعنا ظاهرين ذوى مكانة تفوقهم فى المجتمع على تخلفهم دونهم فى ميدان التجديد . ولهذا نرى كثيرا من كبار نقادنا وطلائع مجددينا يخلطون بنظراتهم القيمة العميقة مهارات وأباطيل دفع إليها الحسد تارة ، وغذتها الغايات الفردية المحضة تارات أخرى ، فكان ولاء هؤلاء الكتاب لأنفسهم أكثر من ولائهم للمجتمع ومطالبه ، وطغت الأثرة عندهم

(١) ترجم الأستاذ الدكتور محمد مندور هذه القصة الى اللغة العربية .

(٢) انظر ص ٤٤٣ — ٤٤٤ من الترجمة الفرنسية ، باريس ١٩٤٨ .

على عقيدتهم في المجتمع وعلى العمل لقيادة وعى العصر نحو آماله المنشودة . فلم يحاولوا أن يصدروا في أدبهم عن إدراك في فلسفي اجتماعي يحدد نزعة إنسانية عامة ، على نحو ما رأينا في المذاهب الأدبية العالمية .

وسبب آخر لعدم توافر المذاهب الأدبية في معناها الصحيح في أدبنا المعاصر يرجع إلى تخلف النقد الأدبي بعامة . وقد سبق أن أشرنا إلى أن النقد العربي القديم تركه غارمة ، على أن أكثر الكتاب الخالقين عندنا ليسوا بنقاد ، ولا يعنون بالنقد ، بل يهونون من شأنه والقائمين به . وهذا على خلاف ما ألفنا في المذاهب الأدبية العالمية ، إذ أن كل كبار الكتاب لديهم نقاد في وقت معا .

ومهمة النقد الحديث شرح وتعليل ، ثم توجيه يدعمه الشرح والتعليل . ولا غنى لمن يريدون أن يضطلعوا بأعبائه من إحاطة بالمراث الفكرى والفنى في مصادرة الكبرى العالمية . وهذه الحفوة بين الكتاب والنقاد عندنا أسفرت عن فجوة فاصلة بين الإنتاج الأدبي والوعى العام الانساني به لدى الجمهور ، مما أدى إلى بلبلة عامة في فهم الأعمال الأدبية الناضجة وتقويمها تقويماً كاملاً صحيحاً .

ومهمة وصل أدبنا ونقدنا بالآداب العالمية — على وجه كامل — تتطلب جهداً كبيراً ، إذ أن علينا أن نقطع في فترة نهضتنا الأدبية القصيرة ما قطعت الآداب الكبرى العالمية في قرون طويلة تلافياً لتخلفنا طوال هذه القرون . ولهذا نرى بيننا من يعيشون بأفكارهم في النقد والأدب في عصور متخلفة عن عصرنا . ويضللون بأرائهم ونقدهم وعى الجمهور . ومن هؤلاء من يستخفون بما يلقون من آراء ، فيصدرونها على حسب ما عرفوا من مدلولات الألفاظ ، وصور الحقيقة والمجاز ، زاعمين أن النقد كالآدب « في نظرهم » ليس سوى ذوق ذاتي يتمتع به كل من يفهم اللغة ويفرق بين شعرها ونثرها . وما أغنى النقد في نظرهم عن فلسفة فنية أو اجتماعية ، أو عن إحاطة بمجالات النفس الإنسانية والمجتمعات . وكان للطليعة من نقادنا فضل التنبيه إلى ضرورة الاطلاع على الآداب والنقد العالميين لكل من يتصدى للآدب ونقده ، ولبكن هذه الدعوة البديهة لما تتضح بعد حق الوضوح لدى القائمين بأمر التعليم في معاهدنا العربية العامة والعالية .

ومشكلة الجمهور بعد ذلك لما تذلل بعد . وقد بينا في صدر هذه الدراسة أن الطبقة الاجتماعية ليس لها وجود في الأدب ما لم يكن من الميسور للكاتب أن يتحدث إليها لا أن يتحدث عنها ، وما لم يتوجه إلى وعيها هي ، لا إلى من هم بمثابة القارئ عليها من سادتها ، فلا بد أن يتوافر للشعب شيء من الذوق الأدبي ، بإلمامه بالأدب ، ومعرفته بغاياته ورسالته وتمكينه من فهم اللغة بوصفها أداة فنية لتصوير آمال الأمة وقيادة وعيها . وهذا الجمهور لا يتمثل في المتخصصين فحسب ، بل في فئات الشعب المختلفة ممن درسوا في تعليمنا العام . وهو ما لم يتهيأ لهذه التربية الأدبية الفنية . ولا يزال كثير منا لا يقرأون القصص أو يذهبون لمشاهدة المسرحيات إلا لأنها مسلاة ومضيعة لأوقات الفراغ . ويتطلب التغلب على هذه الصعوبة تعاون جهود الحكومات والجامعات العربية في تعليم اللغة ، وفهم الأدب فهما صحيحاً شاملاً ، لا يقف عند أغراض الشعر التقليدي كما ورثناها عن أسلافنا ، بل يتجاوز ذلك إلى فهم رسالة الأدب الإنسانية كما هي في الأدب الحديث ، وكما استقرت ورست أصولها في الآداب العالمية .

وفي فرنسا يفرض على تلامذة المدارس الثانوية دراسة كبار الكتاب العالميين غير الفرنسيين ، ودراسة تأثير هؤلاء في الأدب الفرنسي ، مع شرح نصوص لهم مترجمة وبيان تأثيرها . وقد جاء في نيباجة مناهج هذه الدراسة لعام ١٩٢٥ هذه العبارة التي نقل هنا ترجمتها : « والذي يهمنا حقاً أن يعرف التلميذ أولاً — مهما تكن اللغتان الأجنبيةتان اللتان اختارهما — شيئاً عن كبار الكتاب غير الفرنسيين . . قبل أن يترك التعليم الثانوي ، ليتعرف على امتداد تاريخنا الأدبي في غيره من الآداب وشيئاً من علم الآداب المقارنة ، وهو علم يختص التعليم العالي — فيما بعد — بإكمال الدراسة فيه ، ولكن لم يعد من الممكن أن يجهل عقل مثقف منهج هذا العلم وغايته » . وذلك أن هؤلاء الدارسين في التعليم العام هم الجمهور ، أو نواته المثقفة الرشيدة وهم الذين إليهم يتوجه الكتاب والنقاد برسالتهم الإنسانية والقومية في المستقبل ، كي يقودهم قيادة حرة كريمة عن طريق الأدب والفن وهذا هو الطريق لتوجيه الوعي العام نحو تأدية رسالته الإنسانية الرشيدة .

وحينذاك سيحفز الجمهور العربي كتابه إلى التعمق والبحث والخروج من نطاق الذات إلى الاستجابة لمطالب ذلك الجمهور ، كما حدث للكتاب في عصر الانتقال من الكلاسيكية للرومانتيكية ، حين حفزهم جمهورهم إلى ترك الطبقة الأرستقراطية التي

كانوا يعيشون على هامشها ، فلم يعودوا يقتنعون بمكانهم المتواضع فيها بعد أن رأوا الطبقة البرجوازية التي هم منها تنمو ، ويعمق وعيها ، فنزلوا إلى ميدان الكفاح معها وأسهموا في تحقيق مطالبها ، عن طريق الدرس والتعمق لإمكانياتها ، وعن طريق بلورة الفلسفة التي تمثل روح عصرهم جميعاً كي يصوروا مثلها في ذلك الأدب .

ومن أجل ذلك كله نعتقد أن الحاجة ماسة لعقد مؤتمرات عامة من ذوى الثقافات المتعددة ، يعاد فيها النظر في مناهج دراسة لغتنا وأدبنا وإعداد مدرسيها وإكمال ثقافة المشرفين عليها في معاهد التعليم كلها : العام منها والعالي ، نساير في تلك المناهج أحدث ما تتبعه الأمم الكبرى في تعليم أبنائها لغاتها العالمية وآدابها .

وآنذاك سيفرض جمهور القراء عندنا على كتابهم إدراكاً مشتركاً لمطامحهم ، وسيستجيب لهم هؤلاء الكتاب بنوع من الوعي المشترك يصورون فيه هذه المطامح ، تبعاً لفلسفة مرجعها إلى ما يتبلور في مجتمعنا نفسه من اتجاهات تحتملها حياة العصر ومكانة العرب منه وأهدافهم الإنسانية والقومية فيه :

واستجابة الكتاب إلى ما يفرضه العصر من مطالب مدعمة بفلسفة مشتركة لا مساس فيها بحرية الكتاب وأصالته وذاتيته . فما أبعد الفرق — مثلاً — بين بيرون وهوجو وموسيه وفيني على الرغم من انتمائهم جميعاً إلى المدرسة الرومانتيكية ، وكذلك شأن زولا وبلزاك والاسكندر دوما الابن من الواقعيين . وأصالة سارتر تميزه عن جبريل مارسيل وسمون دي بوفوار من الوجوديين وهكذا .

وتجوزي هذا الوعي المشترك لا يفرض على الكاتب شيئاً خارج نطاق عمله الفني . إذ أن الكاتب الأصيل الذي يعيش بوعيه في عصره لابد أنه مستجيب لمطالب العصر فيما يكتب ، وبخاصة فيما يتعلق بالقصة والمسرحية ، وهما الجنس الأدبيان الطاغيان على الأجناس الأدبية في الأدب العالمي المعاصر ، وطبيعة العمل الفني فيها تستلزم خروجاً من نطاق الذات ، وإحاطة بالنفس الإنسانية ، والمجتمع وحالاته .

فإذا أردنا من الكاتب أن يدرس فيها عصره ومشكلاته ، ويصدر في ذلك عن فلسفته وتفكيره السليم الذي لا يغترب به في قومه ، فإننا لانعدو أن ندعوه إلى ما يجب

أن يفرضه هو على نفسه من صدق واقعي مما هو مرآة الأصالة والحق ، وهي الأصالة التي أجمعت المذاهب الأدبية العالمية كلها — على اختلافها — على وجوب توافرها في العمل الأدبي الأصيل .

وحين يخرج إلى الوجود المذهب الأدبي العربي في معناه الكامل ، فإنه سيفيد حتما من المذاهب الأدبية الغربية في فلسفة الفن والفكر والمجتمع ، وفي إنتاج أدبي مكتمل فنيا تتوافر له كل هذه الدعائم ، على نحو ما أوجزنا في صدر هذه الدراسة . وفي انتظار ميلاد ذلك المذهب الجديد ، علينا أن نمهّد للنضج الفني في معاهدنا بدراسة تلك المذاهب الأدبية العالمية ، دراسة عميقة شاملة ، وأن ندعو الكتاب إلى دراستها دراسة كاملة ، حتى يتلاقى كتاب العربية مع جمهورها في كفاح عام للظفر بغاياتهم السامية الوطنية وبلورة فلسفة مشتركة تترأى في تفكيرهم وفي صور آدابهم ، وهذه هي فرصتنا الفريدة لقيادة الوعي العربي العام من داخل نطاقه إلى مثله العليا ليتسابق للوصول إليها مع قادته ، عن اقتناع وصدق وكرامة لا يهدده فيها طمع الدخلاء فيه ، ولا عداوة المتأمرين عليه .

الكاتب بين الفن والجمهور

هل نستطيع أن نقوم الأدب حق التقويم ، ونسهم في النهوض به ، إذا اقتصرنا في ذلك على النظر في بنية العمل الفني فحسب ، مغفلين موضوع الأدب وجمهوره ، وطبيعة الموقف فيه : موقف الكاتب ، وموقف القراء ؟

لاشك أن البنية الفنية أمر جوهري في الإنتاج الأدبي ، وبدونها لا ينتظم عمل من الأعمال في مجال الأدب ، ولاشك كذلك أن العواطف الطيبة لا تخلق أدبا طيباً ، ولكن هل يكفي النقد الفني وحده لتفسير الأعمال الفنية الكبيرة وجوانب تفاوتها على مر العصور في الآداب العالمية ؟ وإذا لم يكن الأمر كذلك ، فكيف نقوم الأدب إذن تقويماً كاملاً في سبيل توجيهه وجهته السديدة بحيث ينهض فناً ويؤدي رسالته الإنسانية في وقت معاً ؟

وقد ارتبطت الأسس الفنية للأدب المسرحي بمضمون إنساني عام في نقد أرسطو والكلاسيكيين . وقد نظر أرسطو إلى المأساة كأنها كائن حي ، يوفق بين مقوماته العضوية ووظائفه الاجتماعية ، وانضمت نظريته هذه في نظريته في المحاكاة ، محاكاة العمل الفني للطبيعة ، وللطبيعة الإنسانية بخاصة ثم في اشتراط أن يكون خلق الشخصيات في المأساة كريماً ، لأن غاية المأساة خلقية في جوهرها . وعنده أنه تجوز الاستعانة في المأساة بأشخاص سيئى الخلق ، على أن يكونوا من الشخصيات الثانوية في المأساة . وإذا أفاد تصويرهم في إحداث الأثر التراجيدى ، وعلى أن تدعو الضرورة الفنية إلى تصويرهم . فإذا لم تدع الضرورة الفنية إلى تصوير الحساسة كانت عيباً . وقد سار على نهجه — أو ما يقرب منه — الكلاسيكيون في النظر إلى الخلق ، وفي الاعتداد بنظرية المحاكاة ، مع فروق لا يهملها هنا تفصيلها . وقد كان ارتباط الخلق بالفن لدى الكلاسيكيين ارتباطاً عاماً ، لم تتحدد فيه معالم الخلق تحديداً يمس من النظم الأرستقراطية القائمة ، أو ينال من امتياز الطبقات ، أو يعدل من حقوق السلطات لأنصاف سواد الشعب ، فاقصر تصوير الأدب على المعانى الخلقية العامة في علاقة الإنسان بالآدين من ذويه ، وفي التحليل النفسى لصراع الشخصيات في مواقف عاطفية تدعم النزعات الأرستقراطية المستقرة ذلك أن الأدب في جملة كان يتوجه به إلى الصفوة

من عليّة القوم . وهم الذين كانوا يرعون الكتابة والكتاب ، ولا يريدون أن يروا فيما يقرأون سوى أفكارهم . وكان هؤلاء الكتاب يعتمدون عليهم في حياتهم ، وفي تقويم إنتاجهم . ويحذر النقد الكلاسيكي من التوجه بالأدب إلى سواد الشعب (لأنهم طغام) وينص الناقد الكلاسيكي (شابلان) على ألا يتوجه الكاتب إلى (الأعيان) والفرسان والنبلاء وهم أصحاب (الذوق السليم) عند الكلاسيكيين . ويتطابق ذوقهم مع مقتضيات العقل من حيث هو ، في كل زمان ومكان . ومن أجل ذلك انحصر النقد الكلاسيكي في التقييد للعمل الفني ، وربطه بالخلق الإنساني العام ، دون اهتمام بالشرح والتفسير للأعمال الأدبية . على أن أدب الكتاب الكلاسيكيين — إذا كان قد خلا من النقد الاجتماعي المرتبط أوثق رباط بالشعب ، وإذا كان أدبا مسالماً في جملته — فإنه شف مع ذلك عن روح هذا الجمهور الأرستقراطي ، في اختيار شخصياته الأدبية ، وفي تصوير العادات والتقاليد الأرستقراطية ، وفي الأقتصار على نوع التجارب التي تجارى هذا الجمهور الأرستقراطي وتتملق نزعاته ، أو تنبه منه جوانب فضائل ذاتية ، من شأنها أن تدعم النظم الاجتماعية المستقرة . ولم يحل ذلك دون ظهور أصالة أولئك الكتاب الفنية والفكرية دائماً ، كما تراءت في تصويرهم بعض جوانب نفسية ومشاعر ذاتية ، أفادوا فيها من واقع حياتهم الخاصة .

وما زلنا نعجب بالنواحي الإنسانية العامة ، والجوانب الفنية الطيبة ، في إنتاج هؤلاء الكلاسيكيين ، ولنا برغم هذا الاعجاب لا نستطيع اليوم أن نكتب على نمطهم ولا أن نهج نهجهم في تصوير العالم الأرستقراطي الذي عاشوا فيه وله ، ولا أن نختار الموضوعات التي اختاروها مادة لأدبهم المسرحي ، إذ لم يعد كل ذلك ملائماً لجمهورنا في عصورنا الحديثة . ومن قبل قد نقد (تولستوى) شكسبير في عالمه الأقطاعي ، وفي إهماله للطبقات الكادحة في فنه . وهو نقد توجيهي ، ذو دلالة قيمة وفيما نحن بسبيل بيانه من اختلاف جوهر الأعمال الأدبية باختلاف الجمهور ومطالبه على توالي العصور . وهذا الاختلاف لا ينال في شيء من الطابع الإنساني للأدب ، ولكنه تخصيص له وتعبق فيه ، وهل كان لكتاب الثورة من أمثال ديدرو وروسو وفولتير وهوجو ومن إليهم من الرومانتيكيين وطلائعهم أن يحصروا أنفسهم في نطاق المضمون الأدبي لأمثال شكسبير والكلاسيكيين

وهل كان لعصرهم ، وللعصور التي تلتها أن تجنى ثمار كفاحهم الاجتماعي في نشاطهم ، لو وقفوا عند تلك الحدود ؟ وكما اختلفت موضوعاتهم الأدبية كذلك اختلفت لغتهم الفنية ، وشخصياتهم المسرحية أو القصصية التي تمثلت فيها الدعوة الثورية ، ولا سبيل إلى تفسير ذلك وتقويمه إلا بالرجوع إلى جمهورهم الذي تجاوبوا معه واندمجوا فيه ، عاينه . وكان هذا الجمهور ذا أثر حاسم في إنتاج أعمالهم الأدبية ، وتوجيه نشاطهم الإنساني الفني ، بل وفي تكوينهم هم أنفسهم ؟

وتلك هي الناحية الاجتماعية للأدب ، ولكنها ذات أثر بالغ المدى في الأسس الفنية أيضاً . وعلى سبيل المثال ، نذكر أن ثقة الكاتب في جمهورهم في العصور الحديثة هي التي بررت التزام (الموضوعية) في القصص والمسرحيات وهي قاعدة فنية . فهو لاء الكتاب يتركون لقراءتهم أمر استنتاج ما يقصد إليه الكاتب من أهداف ومعان من خلال التصوير الموضوعي للأحداث والشخصيات . وقد استقرت هذه القاعدة في القصص والمسرحيات ، بل وفي شعر المدرسة (البارناسية) منذ منتصف القرن التاسع عشر في أوروبا . وباسمها نعى النقاد على الرومانتيكيين نزعتهم الخطائية والذاتية . وقد سوغت هذه الثقة كذلك أن يصور الكاتب التجارب الاجتماعية الشريرة ، كي يتحاشاها المجتمع ، ويعمل على تلافيها . وفيها يختار الكاتب شخصياتهم الأدبية من الطبقات الدنيا في المجتمع ، ويسبرون أغوارهم النفسية المضطربة القلقة المستلبة ، المدفوعة بعوامل اجتماعية أو بنوازع مثوقة . ومن وراء هذا التصوير الفني للشر ، يقصد كتاب العصور الحديثة إلى قيادة جمهورهم إلى المثل الخيرة عن إيمان منهم بأن هذا الجمهور لن يضل في اهتدائه إلى غاياتهم من أعمالهم الأدبية ، بعد أن كان أرسطو في التقديم يحذر من تصوير هذا الشر إلا في أضيق الحدود ، وعلى حذر بالغ مداه .

ولعل أهم أثر للصلة الوثيقة بين الأدب والجمهور في المجتمع هو ملاحظة (الموقف) في نواحيه الفنية ومعناه الاجتماعي معا . وقد وردت لفظة (موقف) في نص لاليوت في كتابه : (الغاية المقدسة) ، حين عرف (المعادل الموضوعي) وفي هذا النص تقرير للموضوعية وللموقف معا : الطريق الوحيد للتعبير عن الأنفعال في صورة فنية هي العثور على معادل موضوعي وبعبارة أخرى على مجموعة من الأشياء ، أو على

(موقف) أو على سلسلة من الأحداث تكون بمثابة صورة للانفعال الخاص ، بحيث متى استوفيت الحقائق الخارجية التي يجب أن تنتهي إلى تجربة حسية ، فإن الانفعال يثار إثارة مباشرة . وقد توسع الوجوديون في فلسفتهم وأدبهم في معنى (الموقف) . فأصبحت الشخصيات الأدبية في القصة والمسرحية شخصيات اجتماعية أولاً ، لأنها في (موقف) يكف فيه الأفراد عن عزلتهم ، والموقف يتألف من عوائق اجتماعية ومقاومة لها في وقت معاً . وفي الموقف يتحقق وجود المرء المشروع عن طريق العمل والصراع . والتأثير الفني لهذه النظرة الاجتماعية قد وضح في اهتمام الكتاب في قصصهم ومسرحياتهم بتصوير الموقف الاجتماعي أكثر من عنايتهم بالنواحي النفسية الذاتية ، فلم يعد يحفل هؤلاء الكتاب بضرورة وجود ما كان يسمى (البطل) في الأدب المسرحي أو القصصى ، يقصدون به الشخصية الأولى التي تلقى عليها الأضواء أكثر من غيرها ، وأصبح كل همهم هو تصوير الصراع الاجتماعى لصنوف من الوعى متمثلة في الشخصيات على سواء والموقف في معناه الحديث ذو أثر فنى في العناية بتصوير جوانب اجتماعية يوضحها سارتر بقوله : (كان المسرح فيما مضى مسرح تحليل خلقى للشخصيات فكانت تعرض على المسرح شخصيات تزيد في تعقيدها أو تنقص ، ولكنها تعرض عرضاً تاماً في حياتها ، ولم يكن للموقف دور إلا في وضع هذه الأشخاص في صراع بعضها مع بعض ، مع بيان كيف يتم التحوير في حياة كل شخصية بتأثير الشخصيات الأخرى فيها .. وقد حدثت — منذ قليل — تغيرات هامة في هذا الميدان ، إذ رجع كثير من المؤلفين إلى مسرح المواقف : ولم يبق مجال لمسرح تحليل الشخصيات فالأبطال حريات أخذت في الفتح مثلنا جميعاً .. ونتمنى أن يصير الأدب كله خلقياً وجدلياً مثل هذا المسرح الجديد ، أى يصير أدباً خلقياً لا أدب وعظ) .

وواضح أن تلك النواحي الفنية أثر من تجدد الأدب في نواحيه الاجتماعية وفي جمهوره الذى يستجيب الكتاب لمطالبه . ولم تكن لتوجد لو أن الأدب وقف عند النواحي الانسانية العامة التى تصلح لكل جمهور ، أو حصر نفسه في المتعة الفنية ليصير مسلاة رفيعة .

ولنا أن نقول إن الجمهور الواقعى في الآداب الكبرى هو الذى خلق كتابه بخاصة منذ الرومانتيكيين ، إذ اعتمد هؤلاء الكتاب عليه في مواجهة الطغاة والمستبدن ،

بغية تحرير الأفراد من هذا الطغيان . ومن خلف إنتاج هؤلاء تجلبت معان إنسانية خالدة ، ولكنها لم تكن كذلك إلا من خلال انصراف هؤلاء إلى تصوير المسائل التي تهم جمهورهم في عصرهم .

ولا بد أن نفرق ابتداء بين أثر الجمهور وأثر البيئة . فآثر البيئة الطبيعية والفكرية في الكتاب لا شك فيها ، ولكنه أثر تفسيري يترأى في تصوير المناظر والمعاني الميسورة لدى الكاتب وقرائه . وبعد ذلك قد يجارى الكاتب الميول ، ويسير وراءها ، ويخضع لها ، وقد يتعالى عليها في مضمون إنتاجه ، حين يقتصر على التوجه إلى الصفوة دون أن يلتقى بالا إلى سواد الناس . كما فعل الرمزيون مثلاً في شعرهم في الربع الأخير من القرن التاسع عشر في أوروبا . وتشرح البيئة كذلك النواحي النفسية ، والمشاعر الدائية ، ولكنها في حالاتها كلها ليست سبيل التوجيه ، في حين يظل الجمهور بإمكانياته وطموحه وآلامه بمثابة الدعوة التي تستثير الكاتب وتهيب به ، وتسهم في خلق عمله الأدبي وتحقيقه معا .

فالكاتب يوقظ وعي الجمهور ويبلور حاجاته ، ولكنه لا يستطيع أن يخلق هذا الوعي ولا تلك الحاجات ، إذ لا بد أن تكون موجودة من قبل — بالامكان كي يستطيع الكاتب أن يستجيب لها . فالكاتب الأصل له الفضل في البدء بالافادة من الامكانيات المتفرقة من حوله ، ولا يمتاز عن الآخرين من جمهوره إلا بأنه أشد منهم شعوراً بحاجة المجتمع ، وأقدرهم على الاستجابة إلى هذا الشعور . وفي كل مرحلة فاصلة في التاريخ ، يظهر العباقرة من الكتاب يوجهون هذا الطور الجديد ، أو ينادون بدعوة أصيلة ، ولكن إذا أمعن الباحث في النظر أدرك أن كل شيء ليس جديداً في تلك الدعوة ، وأنها ليست سوى تركيز لمحاولات متفرقة من قبلهم ومن حولهم . ولن يستطيع الكتاب التوجه بدعوة ثورية أو مصلحة عامة لم يتهيأ لها جمهورهم . وهذه الحقيقة الحلية تبين خطر الجمهور في قيام الأدب برسائله المحددة الإنسانية ، وتمثيله بذلك لروح عصره ، وتوقيه الانحدار إلى الاسفاف والابتذال ، أو التملق للعواطف الرخيصة . فالجمهور بمثابة الحارس الرشيد للإنتاج الفكري والفني ، والراعي له في وقت معا . ولذلك كان العمل على خلق الجمهور ، ونضجه ثقافياً وفنياً وتكوين رأي عام له ، أكر عون على تأدية الأدب رسالته ، وحمل الكتاب على الاطلاع وإحكام عملهم فنياً والاستجابة لحاجات جمهورهم اجتماعياً .

وضعف ذوق الجماهير من الناحية الثقافية والاجتماعية كان من أهم الأسباب التي من أجلها لم يمثل أدبنا في الماضي التيارات الفكرية والفنية للعصر ، بل انحصر جله في أدب المناسبات ، والأدب الرسمي ، ووصف الحياة العاطفية الذاتية . وبمعنى آخر : لم ينشأ عندنا ما يسمى في الآداب العالمية بالمذاهب الأدبية ، وإن كنا قد تأثرنا بها أنواعاً من التأثير . وما المذهب الأدبي إلا تصوير الأدب لمطالب العصر وآماله ، اعتداداً منه بجمهور معاصر . والمذهب الأدبي بهذا المعنى ضرورة من ضرورات كل عصر أدبي حتى ناهض . يتطلع جمهوره إلى غايات خاصة به إنسانية أو قومية أو طبقية . وهو بهذا المعنى لا يفرض على الجمهور والكتاب من خارجهم ، كالمذاهب السياسية المحلوبة ، أو الدينية ، أو العقيدية في شكل من أشكالها ، ولكن يتلاقى الكتاب فيه تلقائياً متى مثلوا ثقافة العصر وقوة النقد البناء الحرة فيه .

ولا تأثير يذكر للجمهور في الأدب وتوجيهه إلا إذا كان هذا الجمهور واقعياً ، فعلاً ، يستعين به الكتاب على مواجهة القوى المعوقة ، فيما يهدفون إلى تصويره من النقد الهدام البناء معاً . ولا تزدهر نواحي هذا النوع من النقد الاجتماعي في الأدب إلا بفضل الجمهور الواقعي . ولا تعرف في تاريخ الآداب العالمية ظاهرة سبق فيها الكتاب طاقات عصرهم ، فصوروا مالا قبل لجمهورهم بإدراكه أو متابعته ، ثم كتب لهم في تصويرهم النجاح . وذلك أن الأدب ينتج أثره في وعي الجمهور إذا توجه به الكتاب إلى جمهورهم . وتحدثوا إلى أفرادهم ، الذين تجمعهم معاً أحاسيس وغايات مشتركة . أما إذا تحدث الكاتب عن فئة أو طبقة متوجهاً إلى سواها من الفئات والطبقات ، فإن أدبه لن يكون ذا أثر ، لأنه لا يعدو في هذه الحالة استدراار الشفقة والرحمة للجماعة من البائسين . ولا تنال الحقوق بالعطف والاشفاق . وإنما تكتسب بالكفاح الصادر عن وعي دائب صابر مستنير . ولهذا السبب دخلت الطبقة الوسطى دون غيرها مجال الأدب في العصر الرومانتيكي ، ولهذا السبب أيضاً لم يدخل العمال مجال الأدب الأوربي في قصصه ومسرحياته إلا في القرن التاسع عشر .

وليس شكوانا من طغيان الأدب الغث ، وانتشار أدب الإسفاف ورواجه وضلّالة أدب النقد الاجتماعي ، إلا مظاهر لأزمة أعظم وأهول هي أزمة الجمهور عندنا في ضعف وعيه الاجتماعي ، وقلة حظه من الثقافة الفنية . فهذا الجمهور في الآداب الكبرى

هو الحكم الأول في الإنتاج الأدبي والنقدي . وهو الذي يقع بحاسته القوية على سمات العبقرية الناشئة ، فيتعرف على بواكير إنتاجها ، ويسرع إلى الاستجابة إليها ، فتفرض هذه العبقریات نفسها منذ ظهورها . وتتذوق من هذا الجمهور ثمرات جهدها ، فتدأب على بذل الجهد من جانبها ، كما يدأب الجمهور على الاعتراف لها بهذا الحميل الذي يستجيب فيه الكتاب إلى مواطن الحيوية في المجتمع ، فيحيونه ويحيون به .

وقد قلنا إننا لانزال نعجب بالأدب الكلاسيكي وما فيه من روعة فنية ، ونواح إنسانية عامة ، على الرغم من العالم القديم الأرستقراطي الذي كان محور التصوير الفني فيه ، وما ذلك الأعجاب إلا نتيجة لوعي الجمهور الناضج الممثل في صفوة القوم آنذاك ، إذ كان كل منهم ناقدا أو بمثابة الناقد ، وبذا توافر لأدبهم على أية حال طابع إنساني عام ، فيه نوع من الاستجابة لمطالب الطبقة الأرستقراطية في جانبها الإنساني . وقد قلنا إن الأدب ما لبث بعد ذلك أن نزل من هذه القمة العليا إلى غمار سواد الشعب تبعاً لتغير جمهوره .

ويتضح من ذلك كله أننا لم نقصد من الجمهور مجموع قراء لاصلة بينهم ، فهو لاء منها كثروا لا يخلقون جمهوراً فيما نقصد إليه . وإنما يتحقق الجمهور في مجموع الأفراد الذين تربطهم صلات ، وتوحد بينهم آمال وآلام ، يغذيها الأدب ، فيخلق مشاعر اجتماعية مشبوبة لا يحس القراء فيها أنهم معزولون عن نظرائهم وشركائهم في التبعة . ويؤمن الكاتب بها عن ثقة فيهم ، وعن إيمان منه بأنه يستجيب فيما يكتب لحاجة ملحة من ذات نفسه لا تدفعه إليها مشوبة خارجية ولا كبرياء الأثرة ، ولا التماس وسائل العيش ، بل الإيمان بأنه يؤدي رسالته .

فليس الجمهور بالنسبة للكاتب إلا بمثابة الدعامة له ، والإلهام بمواهبه ، واستثارة انبعاثه الباطني ، على أن يكون الإنتاج الأدبي بعد ذلك غاية الكاتب في ذاته ، من ناحيته الفنية ومن جانبها الاجتماعي . والأدب العالمي الحي هو الذي لم يكره فيه الكاتب نفسه استجابة لداع خارجي فرض عليه من أي مصدر آتى . ولنا في كتاب الثورات أمثلة كثيرة . فقد كان هؤلاء يعدون إنتاجهم الأدبي أعمالاً اجتماعية ، ولكنهم يصعدون فيها عن إيمان وصدق وإخلاص لا شوب فيها . وهل لنا أن نستشهد في ذلك بقول ماركس نفسه : (طبيعي أن على الكاتب أن يكسب من المال ما به يستطيع أن يحيى

ويكتب . ولكن لا يصح في حالة من الحالات أن يحيا ويكتب ليكسب المال .. الكاتب لا يعد أعماله وسيلة أبدا ، إنها غايات في ذاتها . وما أقل اعتداده لها وسيلة بالنسبة له أو لغيره . حتى إنه ليضحى بوجوده من أجل وجودها إذا اقتضى الأمر) . ويعبر عن هذه الحقيقة الهامة في سخرية الشاعر الفرنسي بيرانجييه ، حين يقول في بعض أشعاره :

أنا لا أحيا إلا كي أنظم أغاني
فإذا انتزعت مني مكاني — ياسيدي —
فإني سأنظم أغاني كي أحيا ..

فإذا أغفلنا هذه الحقيقة الهامة خرج لنا نوع من (أدب المناسبات الاجتماعية) غثا شبيهاً بأدب المدائح العربية في القديم ، أو أدب الرسائل الرسمية .

وينصح الشاعر الألماني رينر ماريا ريلكه شاعرا ناشئا أن يبدأ باختبار نفسه إذا كان يصلح لمهنة الأدب . وأن يجعل مقياس ذلك أنه يستجب فيها لحاجة ملحة ودعوة باطنة من أعماق نفسه ، (بحيث يشعر أنه سيموت إن لم يستجب لها) . وصدق الكاتب فنياً على هذا النحو هو أساس أصالته ، وهو قاسم مشترك بين المذاهب الأدبية جميعاً ، ننبه إليه هنا ونلح عليه خوفاً من اللبس في فهم دعوتنا هنا إلى أهمية الجمهور وضرورة الاعتداده ، كما فعل كبار الكتاب العالمين في مختلف العصور .

وبعد ذلك ، إذا كان للأدب أن يحيا حياته التي يحرص عليها كل من ينظر إليه نظرة التجلة والتقدير ، وإذا أريد له أن يسير في حاضره عصور نهضاته في الآداب الكبرى في العصور الحديثة ، فلا مناص له أن يعنى بالصراع الاجتماعي من ثنايا مظاهر الصراع النفسى في الشخصيات الأدبية ، وقد سبق للرومانتيكيين أن صوروا من خلال بعض العواطف الذاتية أخطر مسائل قضاياهم الاجتماعية ، كما فعلوا في تصوير عاطفة الحب مثلاً ، واتخاذها سبيلاً إلى هدم امتيازات الطبقات . وكانوا في ذلك صادقين مخلصين لأدبهم ، ولجمهورهم معاً . وأملنا أن ينصرف الأدب كله أو جله ، وكذلك النقد الأدبي ، إلى واجب النقد الاجتماعي ، وبخاصة في القصص والمسرحيات . وموضوعات هذا النقد : تطهير المجتمع ، وتعهد وعيه ، واستدراك النقص فيه ، ودفع المبادئ الإنسانية القومية إلى الأمام ، في سبيل صفائها واستكمالها ، وبيان قيمة الوسائل القائمة للسلطات وللمواطنين ، وتعهد الوعي القومي ، والوطني

ومخاطبة الشعوب العربية مباشرة ، وتوسيع دائرة الجمهور ليشملها ، دون وساطة في ذلك من الحكومات التي قد يمنح أفرادها إلى مصالح ذاتية لا تمت إلى مصالح الشعوب بصلة . وما أحرى أن تسمع دعواتنا في ذلك كله وأشباهه وما تمت إليه بصلة من الموضوعات وبخاصة ونحن في عصر التكتلات للأمم والشعوب ، وبعد أن أصبحت كل دولة تصر على عزلتها مستضعفة تخاف أن تتخطفها الأمم . ولكن لا بد أن يسبق ذلك ويصحبه وسائل مختلفة لخلق الجمهور الأدبي لدينا وفي الشعوب العربية المختلفة . ولن يتاح لنا الوصول إلى نهضة أدبنا ونقدنا إلا إذا بذلنا جهداً كبيراً في هذه الناحية . فكيف نخلق هذا الجمهور وما هي وسائل نضجه والنهوض به ليكون رقيباً رشيداً على الإنتاج الأدبي والفكري جملة ؟ هذا ما نتساءل عنه الآن ، وهو مازال محتاجاً إلى إجابة .

الأدب بين الوطنية والعالمية

قد كان مدعاة إلى الأسف حقاً أن احتدم نقاش بين بعض نقادنا حول مسألة من مسائل الأدب فرغ العالم منها منذ وقت طويل ، وهى مسألة الأدب للأدب أو الفن للفن ، أو استقلال الأدب عن كل غاية سوى ما يتصل بالإحكام الفني وحده . فتلك قضية تنازل عنها دعايتها بعد أن خسروها — فى الأدب العالمى — منذ نحو قرن من الزمان ، ولم يكن قضائها بحاجة إلى الحكم عليها ، بعد أن حور الدعاة ، فى أقوالهم فيها ، تحويراً يدل على خجلهم من القول بها . فكانت محاولة إحيائها — فى نقدنا — بمثابة بعث أشباح ، إن لم تثر الذعر ، أو الاشمئزاز فهى تثير على الأقل معانى الموت ، واستدبار الحاضر ، لأنها بمثابة القوة الدافعة إلى الخلف ، لا إلى الأمام .

فالأجدر أن يولى نقدنا عنايته قضية أخرى ، هى تردد الأدب بين الوعى العالمى والوعى الوطنى والقومى . وهى تتضمن سلفاً بديهيات فى النقد العالمى ، تتجاوز بها ذلك النقد ما كان قد تردد خطأ عندنا من دعوى اكتفاء الأدب بنواحيه الفنية غاية له . وهذه البديهيات محورها أن الكاتب لا يكتب لنفسه ، وأنه يحيا فى فنه بفكره كما يحيا بعاطفته ، وأنه فى فكره وعاطفته محاصر من كل جهة بعالمه الذى يعيش فيه وله ، وأن الأدب يستخدم اللغة فى تصويره ، واللغة فى ذاتها أداة اجتماعية قبل أن تكون ذات دلالة جمالية وإنما تكتسب دلالاتها الجمالية فى قرائن الاعتبار والملازمات الاجتماعية . . ولم نقصد فى هذا البحث إلى شرح هذه المبادئ التى عددناها بديهيات ، أو معطيات يسلم بها القارئ سلفاً ، ولكننا نبني عليها ، متجاوزين إياها إلى قضية من صميم ما همنا فى أدبنا ونقدنا ، ولها علاقة جد وثيقة باتجاهاتنا الثورية فى تكوين وعى المواطن ، والوعى القومى ثم لأنها مازالت مجال جدال بين النقاد العالميين ، ويجب أن نستعرض وجهتى النظر فيها ، لنأخذ منها موقفاً حاسماً . ويلتقى الطرفان المتجادلان فى هذه القضية على مبدأ مسلم به من كليهما ، هو أن الأدب له رسالة إنسانية عالمية ، وأن الكاتب لا يصح بحال أن يثير الغرائز الفردية الجاححة الطائشة ، أو المشاعر التى تدفع الفرد إلى عبادة ذاته ، فترده فى قراءة العمل الأدبى إلى العزلة ، وتجعله غريباً فى نزعاته بين مواطنيه أو فى أسرته .

ومع التسليم بهذا المبدأ المشترك يرى بعض النقاد العالميين أن الكاتب يؤدى رسالته إذا بقى فى منطقة العالمية ، أو فى منطقة المعانى الكلية ، ليصور أفكاره ومبادئه فى صورة

خالدة ، لا ترتبط بعصره أو وطنه أو أمته ، حتى لاتكون آروه نسبية تعيش في عصر دون آخر ، أو بين قوم دون آخرين . وفي نظر هؤلاء ليس دور الكاتب أن يعمل على تغيير العالم ، أو أن يشارك في توجيه جمهوره وجهة إنسانية أو اجتماعية خاصة ، ولكن دوره الحق أن يبقى وفياً لمثال من المثل يبدو له دعمه ضرورياً لسعادة الجنس البشرى كله ، بحيث لو أدخل في مفهوم مثاله غاية عملية ، فإنه يفسد بها ، ويفسد بدوره الأدب .

ووظيفة الكاتب — في نظر هؤلاء — أن يقتصر في أدبه على تأكيد القيم الخالدة التي لا تهتم بأية غاية عملية ولا تعنى جمهوراً خاصاً ، ولا تحصر نفسها في نطاق عصر من العصور . والقيم الحق للكاتب عند هؤلاء تدور حول العقل والحقيقة والعدالة في معانيها العامة ، ويجب أن تتوافر لكل منها في الإنتاج الأدبي ثلاث صفات : أن تكون ثابتة في ذاتها غير متطورة أو حركية ، وألا تهتم بنتائج أو ملابسات خاصة ، وأن تنبئ على الفكر العالمى ، فلا تختلط بعواطف محضنة ، كالحماسة ، والشجاعة والحب ، وكإرادة القوة في ذاتها ، وهى التي تمجد الشباب وحده لأنه الذى يمثل (قوة الحياة) . وفي ضوء هذا الإدراك ينصرف الكاتب في قصصه أو مسرحياته إلى التحليل النفسى ، أو تصوير العادات والقاليد من جانبها الإنسانى العام ، أو الحديث عن العدل والحرية حديثاً ينطبق على المظلومين والمضطهدين في أيام الرومان وعهود الاقطاع في أوروبا . كما ينطبق — أيضاً — على المظلومين والمضطهدين في أبعد آماذ المستقبل ، دون تخصيص بعصر أو بجمهور . فإذا تحدث الكاتب — في عمله الأدبى — عن الديمقراطية ، فإنه يصورها من حيث مبادئها التجريدية ، لا من وجهة الأحوال المعاصرة ، ولا من خلال عواطف مشبوبة تفسد صفاء الفكرة ، ولا من أجل غايات يهدف إليها جمهوره . ويحرص هؤلاء أن تظل للعمل الأدبى قداسته التي ترفع عن الانحدار إلى النفعية ، أو خدمة أيديولوجية خاصة ، أو التردى في هوة الدعاية أو الارتباط بمسألة من المسائل الاجتماعية الموقوتة التي تنتهى بحل من الحلول ، فينتهى الأدب الذى اتخذها موضوعاً له . ويرى هؤلاء ، أن الأدب — إذا بقى في هذه المنطقة التجريدية العالمية — فإنه سيعلّد ، لأنه سيصلح لكل زمان ومكان ، ويخلّد به صاحبه . وطالما تردد على ألسنة بعض من تصدوا للنقد الأدبى عندنا أن الخلود ينبغى أن يكون مطلب الكاتب . ولهذا لا يصح أن يتعلق بمسائل العصر العارضة ، ولا أن يصور الأحداث

والمشكلات الحارية . وغالباً ما يذكرون كثيراً من مؤلفات الأدب الكلاسيكي أمثلة لأدب الاستقرار والمحافظة . وفي الحق كان أكثر كتاب الكلاسيكية وشعرائها يهدفون إلى تصوير الحقيقة العامة في أدبهم ، متحاشين أن يمسوا الأخلاق والعادات السائدة ، وهادفين في نفس الوقت إلى تصوير الحقيقة العامة في أدبهم . وكان الخلق الذي يصورونه هو خلق العصور التي يهتمها أن تظل محافظة على نظمها فلا تقرر إلا المبادئ العامة التي لا تصطدم بالنظم الاجتماعية القائمة . ولهذا كان هم الكتاب الكلاسيكيين هو التحليل النفسي للشخصيات ، والكشف عن صراعها الباطني تجاه الأحداث ، ومن ثم لقي الأدب الكلاسيكي رواجاً — باسم هذه المحافظة الخلقية — في كثير من الآداب الأخرى وكانت المسرحيات الكلاسيكية — أول ماتاثرنا بالآداب الأجنبية في عصرنا الحديث — هي أول أدب عنيينا بترجمته والأقتداء به ، لأنه كان يتفق ونظمنا الأرسطراطية آنذاك .

وإذا أطاع الكاتب هذه الدعوة ، فعليه أن يلتزم — مثلاً — حدود العدل والإحسان المجريدين عن الاعتبار الموضوعية ، لأن التعلق بالأمور الزمنية — عند هؤلاء — أساس لتكوين المزايم التي تنال من الحقيقة المتعالية ، باسم التعصب لفضائل محلية . كالتعصب الديني ، وكالدعوة إلى الاستعمار واستبعاد الشعوب باسم الكبرياء الوطنية ، أو طمس معالم الإنسانية ، تلبية لزعزعات جائرة وأطماع نفعية .

ولنما بينا في شيء من التفصيل رأى الدعاة إلى الأدب التجريدي — على نحو ما قلنا — ليظهر الفرق جلياً بينهم وبين دعاة الأدب الخالص ، ولأن دعوتهم وجدت بغض القبول عند كتابنا ونقادنا في فترة من الفترات ، حين كان هؤلاء يتعالون عن تناول مسائل العصر والتعبير عما يجيش به من مشكلات ، تعللاً بأنهم إنما ينشدون الخلود لأدبهم على أن دعاة الأدب التجريدي أو العالمي هم دائماً فوق دعاة الفن للفن ، كما قررنا في صدر هذا البحث .

ونرى — بعد ذلك — أن هذه الدعوة ضارة ، وأن ضررها خطير ، لا يقتصر على النبل من مكانة الكاتب بوصفه إنساناً يخوض مع بني عصره مغامرة تاريخية واحدة ، بل يتعدى ضررها إلى النيل من الجوهر الفني للكتابة نفسه .

فاقتصر الكاتب على تصوير القيم الخالدة المجردة من مسائل العصر قد يتخذ دعامة لإقرار النظم غير الانسانية : فمثلا ، باسم النظام في ذاته يمكن أن يزعم قوم عدم المساس بالطبقات الاجتماعية ، لأن السمو يطبعه منها زلزل النظام المستقر ، في حين يكون من العدل أن يحى هذا الاستقرار لتنال كل طبقة حقها الاجتماعي بوصفها دعامة من دعائم المجتمع . وهذا هو الدكتور الكسيس كاريل في كتابه ذى الصيغة العلمية : (الإنسان ذلك المجهول) يرى أن العامل محكوم عليه أبداً بحالته الدنيا في المجتمع بسبب منزلته في النشاط الاجتماعي واتساقه معه اتساقاً يضعه في موضع مستقر لا يمكن أن يتجاوزه . ومبدأ المساواة في ذاته لا يمكن أن يؤخذ على إطلاقه ، وأن يعالج تجريدياً بعيداً من الملبسات الاجتماعية الخاصة ، فمن المسلم به أنه لا تمكن المساواة بين كل فرد وآخر في العمل والحقوق وأنواع النشاط ، لأن لكل فرد مقدرة على عمل خاص يجيده أو يحاول إجادته ويحل محله في المجتمع على حسب نوع نشاطه . فالناس جميعاً يولدون أحراراً وغير متساوين . ومهمة الدولة إتاحة الفرص المتكافئة لينمى كل منهم نوع مقدرته على حسب ما يستطيع . فأساس المساواة السليم هو الانتفاع إلى أقصى حد باختلاف الأفراد في استعداداتهم ، وتنميتها في مجالاتها المتنوعة . وتختلف وسائل تكافؤ الفرص وتنمية الاستعدادات في كل مجتمع على حسب أحواله . فمن الخطأ القول بالمساواة المطلقة ، فهو بمثابة الدعوة إلى الحرية المطلقة ، وكلاهما يؤدي إلى الفوضى . وفي ذلك كله لا مناص من الرجوع إلى المبادئ ومراعاة الواقع الإنساني في تطبيقها ، بحيث لا تقوم على أسس مصطنعة غير عادلة ، كالتفريق بين الناس على أساس الثروة أو على أساس النبل الطبقي . فالمبادئ التجريدية كالنظام والمساواة يضل المفكر في مفهومها إذا لم يلحظ ملبساتها الواقعية ، بل إنها تتناقض فيما بينها في هذه الحالة . كمنافضة النظام والمساواة لمبدأ العدالة الاجتماعية على نحو ما ذكرنا فيما سبق .

على أن الكاتب إذا قصد إلى التوجه إلى القارئ بوصفه فرداً من أفراد العالم ، فصاغ أدباً يتعالى فيه عن المساس بالمسائل الخاصة بوطنه ، أو ببنى قومه ، فإنه سيضيق المجال على نفسه ، فلا يتحدث عن الحرية مثلاً ، إلا بمقدار ما تهتم جميع الناس ، في كل العصور ، ولا مناص من أن تصبح الحرية في هذه الحالة هزيلة ضئيلة القيمة ، ويصبح بها هو سلبياً تجاه الحرية العينية التي ينشدها لوطنه أو ببنى قومه . ولن ينهم بكلامه

أحد ، ولن يخالفه فيه إنسان ، لأن الحرية في معناها العام العالمي يتفق عليها الظالم والمظلوم ، وتؤمن بها دول الإستعمار كما تؤمن بها الشعوب المحتلة . وفي هذا المعنى التجريدي يحى الحاضر في الماضي أو المستقبل ، فيفقد العمل الأدبي طاقة تأثيره المرتبطة ارتباطاً وثيقاً بمسائل العصر ، فلا يتحقق التجاوب المنشود بين الكاتب وجمهوره . لأن جمهوره العالمي في هذه الحالة يستوى لديه الشعور ببؤس الشعوب المحتلة في عهود الأمم السالفة ، والشعور بكفاح الأحرار يسامون الحسف أمام عينيه ، ويسقطون في ميادين الجهاد ضد القوى الغاشمة .

والخاصة الجوهرية للأدب هي التصوير ، تصوير الأفكار والمشاعر وكلما كان التصوير أدق وأعمق ، بلغ العمل الأدبي أكمل صفاته ، واستوفى أخص خصائصه . فإذا توثقت وشائج العمل الأدبي مع مسائل الساعة ، اكتسبت المسائل نفسها جلاء ووضوحاً بقدر ثراء العمل الأدبي في سماته الفنية المحضة . وقد هز الأدب الفرنسي أعماق الضمير الأوربي قبيل الثورة الفرنسية ، وفي عهد تلك الثورة ، في حين كان هم كتاب فرنسا في ذلك العهد هو التوجه إلى الفرنسيين من خلال تصوير مسائلهم التي تشغلهم .

فالعمل الأدبي تجربة اجتماعية ، فيما لها من ملاسبات ، وفيما تقسم به من آلام ، أو تنشأ من آمال . وعلى الكاتب أن يطابق بين حياته وتجربته ، لا بالانحصار في نطاق نزعاته الفردية ، بل بتوحيده مع الوعي الاجتماعي . والكاتب لا يفعل ذلك في سبيل حيوية فنه فحسب ، بل ليحقق كذلك تحياته بوصفها مشروعاً من المشروعات اختار هو أن يحققه عن طريق الأدب ، كما اختار سواه أن يحقق حياته بمشروع من المشروعات الفكرية أو المهنية . فإذا قصر الكاتب في تلبية ما تتطلبه منه مهنته الحرة ، فإنه ينال بذلك من معنى وجوده نفسه .

وكبار الكتاب هم الذين يطبعون إنتاجهم بطابع عصرهم ، وينفذون إلى آمال العصر وآلامه في أدبهم ، حتى في تصوير المشاعر التي تبدو فردية لأول وهلة . فمثلاً حب (اتين لانتيه) لكاترين في قصة إميل زولا التي عنوانها (جرمينال) هو حب عامل مكافح في سبيل قضية العمال وإنصافهم . وبعد أن يفشل في حبه عقب موت (كاترين) ويحقق إضراب العمال في مصنع بمدينة (ليل) يعزم هو العودة — في آخر

القصة — إلى باريس ، ليواصل كفاحه ، ساخطاً على العمال الذين عادوا إلى الخضوع لصاحب رأس المال بدافع الحاجة معبراً عن هذا السخط بهذه الجملة التي تصور ضمير الطبقة العاملة لعصره : « إذا كان هؤلاء الطرداء قد عادوا إلى جحيمهم ، فإن هذه الضحايا ستخصب الأرض ، لينبت فيها أمل جديد » . ومهما اختلف النقاد العالميون في معنى مسرحية إبسن التي عنوانها : (بيت الدمية) ، فإن هذا الكاتب الرويحي صور فيها نوعاً من الحب أيضاً ، ولكنه نوع يشف عن ضمير العصر ووعيه . فإن (نورا) — امرأة هلمر في تلك المسرحية — تأتي أن تعامل في المنزل بوصفها دمية ، مما جعلها تشعر بهوة محيطة بينها وبين زوجها . فتعزم هجر المنزل الذي فيه زوجها وأولادها ، لتعيش وحدها وتحاول أن تصبح مخلوقة واعية بوجودها الحق وبمسيرها وفي ذلك إهابة من الكاتب بإنصاف المرأة . وتلك كانت قضية عصره . وهب (هلمر) صور بذلك — رمزياً — عزلته في المجتمع ، كما يقول كثير من النقاد ، فتقدم شخصية (نورا) في المسرحية . فإن ذلك لا ينفي أن الكاتب حين أراد أن يصور معنى رمزياً لجأ إلى صورة حية شفافة متصلة بعصره وقضاياها ، حتى قال بعض نقاد تلك المسرحية إن دقة الباب الذي أقفلته (نورا) من ورائها تاركة منزل الزوجية قد سمعت في جميع أنحاء أوربا . ونحن أبعد ما نكون من القول بأن العمل الأدبي الخالد ينحصر معناه في مجال واحد ، ولكن الكاتب — حين يحكم صلته بالحياة ، ويقتنع بتصوير تجربته الحية من خلالها — فإنه يشف حتماً عن معان متصلة بالعصر وبالحياة التي يحياها الكاتب .

ولا يصح أن يضحى الكاتب بحاضره ليحلم بالمجد في المستقبل فيقطع صلته بجمهوره الحالي : تعلقاً بالوهم في أن يظفر برضاء القارئ العالمي . لأنه في هذه الحالة لن يظفر برضاء أحد . على أنه إذا تعمق في تصوير وعيه الاجتماعي في قصصه أو مسرحياته ، فإنه يعيش في حاضره ، ولن يموت أدبه بموته . لأن خاصية الأدب الحي أنه تصوير للحاضر ، نشداناً لتجاوز هذا الحاضر نحو مستقبل قريب .

وسيشف تصوير الحاضر الانساني حتماً عن معان إنسانية عامة . فهب كتابنا — مثلاً — شغلوا بالكتابة في مأساة فلسطين ، أو بالمشاركة بأدبهم في كفاح الشعوب العربية في سبيل مصائرهم ، أو بالقضايا القومية المحلية الاجتماعية والاقتصادية فإن أعمالهم الأدبية ستشف عن نشدان العدل والحرية والوطنية وسمات النبل الكثيرة التي يتجاوز بها

الإنسان حدود وجوده الحيوانى ، ويطمح فى وجود إنسانى رفيع . وستراءى هذه المعانى الخالدة أوضح ما تكون وأقوى ما تكون من خلال تصوير المواقف الخاصة فى أدق دقائقها ، إذا أحكم تصويرها فنياً ، لكى تستحق أن تدخل نطاق الأدب . ذلك أن هذه المعانى الخالدة ستراءى من وراء تصوير المواقف المحددة حية مشوبة ، تجد سبيلها إلى الأفكار والعواطف ، فتثير الإرادة الحيرة للعمل ، وتستنهض العزائم . وسيكون العمل الأدبى — على حد تعبير سارتر بمثابة « النداء العصرى الخاص الذى يصدر عن الإنسان حين يقبل أن ينسجم مع منطق التاريخ ، يطلقه فى صالح الجنس الإنسانى كله ، متوجهاً به إلى أهل عصره جميعاً » . وهذا النداء صادر عن وجهة نظر حاسمة ، لا يقف الكاتب منها موقف الحيدة لأنه مشترك بوعيه مع المجتمع الذى تكتب له . فالكاتب يتطلب منه ضميره أن يكون مواطناً قبل أن يكون عالمياً . ومن ثانياً مسائل وطنه التى يصورها يشف عمله حتماً عن مطالب الإنسانية فى ذاتها . وهذا هو ما يدعوه (سارتر) : « أمام المعركة التى كانت تهدد بلدنا فهمنا جميعاً — حالة وغير رحالة — أننا لسنا مواطنين عالميين ما دمنا لم نكن نستطيع أن نجعل من أنفسنا سويسريين أو سويديين أو برتغاليين ، وارتبط مصير أعمالنا الأدبية بمصير فرنسا فى الخطر . وكان من سبقونا من إخواننا يكتبون لنفوس فارغة ، ولكن لم يكن من فراع لدى الجمهور الذى كنا بسبيل التوجه إليه بدورنا : فقد كان هذا الجمهور مؤلفاً من رجال من نوعنا ، يتوقعون — مثلنا — الحرب أو الموت . ولم يكن سوى موضوع واحد يلائم هؤلاء القراء . . وهو موضوع حربهم وموتهم ، وهكذا حين اندمجنا فى التاريخ فى عنف ، لم يكن لنا سوى أن نضع أدباً ذا طابع تاريخى » .

وقد يقع فى وهم القارئ أن اشتغال الكاتب بمسائل عصره بمثابة الدعوة إلى أدب المناسبات ، وأدب المناسبات مزلة قلما ينجح الكاتب فيها . ونعترف أن الأدب تصوير للمسائل والأفكار والمشاعر فإذا لجأ الكاتب إلى التصريح ، وعالج موضوعاته فى سفور ، ضاع جوهر الأدب — فليصور الكاتب أفكاره ومسائل عصره الإنسانية فى موضوعات تاريخية ، أو من خلاله أسطورة ، أو فى قصة يحكمها فنياً ، على أن يبعد فى كل حال عن الإنزلاق فى مسائل المناسبات بطريق مباشر ، ولنضرب مثلاً بالكاتب النرويجى (ايسن) أيضاً فى مسرحيته الأخرى : (عدو الشعب) ، فإنه صور حملته على أحزاب عصره من خلال أسطورة خلقها هو ، تشف عن هذا المعنى كما

تشف عن معان محددة كثيرة ، لأنه أحكم صياغتها الفنية كما أحكم صلتها بالحياة . وكذلك الحال في مسرحية (عدو المجتمع) لموليير فإنه صور فيها آفات عصره أحكم تصوير وأدعاه إلى الإشمئزاز والبغض ، ولكن من خلال أحداث إنسانية الطابع . وقد شرحنا في مجال سابق كيف يجود شعر المناسبات وكيف يخفق ، ولا حاجة بنا هنا لتكرار ما سبق أن قلناه هناك .

وكثيراً ما توهم بعض من تصدوا للنقد عندنا أن مسائل العصر محدودة ، لأنهم يتوهمون أنها مقصورة على مسائلها الدولية ، أو مشكلاتنا القومية العامة ، ومع أننا لا نسلم بأنها محدودة حتى لو حصرناها في ذلك النطاق ، فإننا نقرر أنها تشكل كذلك كثيراً من المسائل الإنسانية التي يضيق بها الحصر ، وتتصل بحاجات من المسائل الإنسانية التي يضيق بها الحصر ، وتتصل بحاجات مواطنينا . فهؤلاء في حاجة إلى إيقاظ وعيهم — على حد تعبير سارتر — أسدلوا الظلام على بصائرهم ، أو نظروا إلى الجانب القريب من الأشياء دون البعيد منها ، أو إلى الجانب البعيد دون القريب أو تطلعوا إلى الغايات مغفلين أمر الوسائل ، أو امتنعوا عن التعاون مع أقرانهم ، وكذلك إذا مارسوا الصلاح بدافع من المصلحة ، أو الفضيلة ، بباعث من خور العزيمة ، أو الوفاء عن عادة .

وهذه المبادئ العامة يمكن أن تطبق على مسائل يضيق حصرها ، يتناولها الكتاب في أدبه ، وهذه مسائل تتصل بوعي الفرد الاجتماعي ، إلى جانب المسائل الأخرى الاجتماعية في جوهرها . ويجملها (سارتر) بوصفه كاتباً حين يقول « وبالاختصار : علينا — فيما نكتب — أن نكافح في سبيل حرية الفرد ، وفي سبيل الثورة الاشتراكية . وغالباً ما زعموا أنه لم يمكن التوفيق بينهما ، وإنما واجبنا ألا نعمل الجهد في إظهار أن كلا منهما يستلزم الآخر » .

هذا ، ولم نتناول في دراستنا هذه إلا الكاتب في نزعه بين العالمية والوطنية ، ويتصل بذلك موقف الكاتب بين الفن والجمهور وهو ما يحتاج إلى دراسة قادمة .

التجديد والتقليد

التجديد في الأدب — شأنه شأن التقدم الاجتماعي والنهوض العلمي — يتطلب حتماً بعث قيم جديدة لتموت بها قيم قديمة ، وقيام معايير فكرية تختلف معايير كانت سائدة ، والاعتداد برسالة إنسانية للأدب تستجيب لحاجات مجتمع جديد . وطابع هذا التجديد الاجتماعي أقوى وأظهر من طابعه العلمي . ولهذا كانت له خصائص الثورة على القيم الاجتماعية والفنية ، التي لم تعد تنفي بحاجات جمهور الكاتب متى تغيرت بنية هذا الجمهور الاجتماعية ، فتطلع إلى تحقيق آمال جديدة ، وتزلزلت فيه القيم الاجتماعية التي كانت سائدة من قبل . ولهذا غالباً ما كان يسبق التجديد الأدبي الثورات الاجتماعية والسياسية ليقود الوعي العام إليها ، ثم يصحب هذه الثورات ليرشد هذا الوعي الحر إلى مطالبه السديدة .

وظاهرة التجديد في الأدب تشبه ، مع ذلك ، ظاهرة التقدم العلمي في أن لها أصولاً عامة ، وأسساً جوهرية لا غنى عن دراستها للوقوف على طبيعة هذا التجديد والسير به في طريقه القويم . وهي أصول وأسس تتفق وطبيعة الأشياء ، ومصدرها تاريخي كذلك ، لأنها في جوهرها مأخوذة من التجارب التي مرت بها الآداب العالمية في تاريخها الطويل . وما أحوجنا إلى التذكير بها في عصر الثورة والبناء ، لأنها الدعائم الصحيحة التي يجب أن تصبح بمثابة البديهيات لدى دعاة التجديد ، والجمهور المثقف الذي يتوجهون إليه . ثم هي بعد ذلك من المبادئ الأولى المسلم بها في النقد الأدبي الحديث . ومما دعاني إلى الكتابة فيها أني رأيت بعض من يتصدون للنقد من المعاصرين تغيب عنهم بعض أصولها ، فلا يفرقون بين معالمها الدقيقة . ولهذا سأقصر بحثي هذا على ما أرى أننا في حاجة إليه من أصولها وقواعدها العامة .

وأول ما أنبه إليه منها هو أنه ليس من جديد في الأدب جدة مطلقة ، أي لا طفرة في التجديد الأدبي . فمهما بدا الجديد طريفاً رائعاً ، فله مع ذلك عوامله التدريجية البطيئة التي تجعل منه ظاهرة طبيعية لدى التأمل المتمعن في النظر ، ثم له بعد ذلك بذوره مهما كانت ضئيلة — فيما سبقه ومهد له .

ولا ينبغي أن يغيب عن أذهاننا أن الطفرة في التقدم العلمي مستحيلة كذلك .

فنظرية الذرة — مهما بدت رائعة مذهلة — قد سبقها ومهد لها آلاف البحوث العلمية ، بحيث أصبحت الخطوة الفاصلة في ظهورها إلى الوجود بمثابة ثمرة طبيعية لدى العلماء الواقفين على بواطن الأمور ، وإنما أتيح قطاف هذه الثمرة لعبقري وقف على جميع هذه البحوث ، ثم خطا بها خطوة واحدة إلى الأمام . وفي ذلك تشبه الثورة الأدبية الثورة العلمية ، في أن كليهما وليد التراث الإنساني والعوامل الفكرية المعاصرة معاً . وكذلك الشأن في الثورة الاجتماعية ؛ فلكل مصلح اجتماعي صلته التي لا تنكر بعصره ، إذ أنه مستجيب لإمكانياته موجه لها في وقت معاً . ثم تتوالى نتائج هذه الثورات وتكثر ثمراتها حتى يبدو الفرق شاسعاً بين الماضي والحاضر لمن ينظر إلى ظاهر الأمور عن بعد ، ولكن المتعمق في بحثه يرى صلة هذا الحاضر بذلك الماضي واضحة في الوعي التاريخي .

فالتجديد لا يقطع الصلة نهائياً بالقديم ، وإن جدد من قيمه ومعالمه ؛ ولم يكن للجدد أن يتولد بدون القديم . وفي هذا الباب قد يتولد النقيض من النقيض . وهذه الظاهرة أوضح ما تكون في التجديد الأدبي ، فهما بعدنا عن أدبنا القديم في أجناسه الأدبية وفي المعايير الفنية وفي الغايات الإنسانية ، فصلتنا واضحة به في الصور الفنية الجزئية وفي اللغة ، وهي الأداة الفنية والدعامة الكبرى للأداء . ولم يقم أحد بدعوة تجديد يعتد بها قبل أن يدرس الأدب القديم ويتعمق فيه ويتمكن منه ، ليوثق الصلة بينه وبين جمهوره من ناحية ، ثم ليتسنى له الوقوف على ما يستحق الإبقاء عليه من قيم قديمة ، وتجديد ما بلى من تلك القيم ، استجابة إلى الحاجات الملحة الحاضرة . ولا وزن عندنا لأدعياء التجديد ، ولا نعتد لهم بشأن في هذا المجال ، ولا في واقع الحال . وإذن ليطمئن المتخلفون الذين يريدوننا أن نبقى في دائرة القديم لا نتجاوزه لأنه المثل الأعلى ، ويرون أن كل خروج عليه أو نيل منه انحراف عن الرشد ، مخالفين بذلك سنة الأشياء وطبيعة سير الآداب جميعاً .

وأساس آخر للتجديد كذلك هو أنه لا انطواء لأدب على نفسه ؛ أي لا عزلة بين الآداب . فالتعاون المتبادل بين الآداب في سبيل نهوضها وتقدمها ؛ كالتعاون العلمي لتقدم الإنسانية ؛ وهذه بديهية من بديهيات النقد الأدبي لدى كبار النقاد العالمين جميعاً . وأقدم من تنبه لها دعاة التجديد في الأدب اللاتيني احتذاء بالأدب

اليوناني . وقد اخترعوا لذلك ما سموه نظرية (المحاكاة) وهي غير نظرية (محاكاة الطبيعة) الشهيرة التي دعا إليها أرسطو وليست مجال حديثنا الآن . وإنما أراد أولئك الدعاة بنظرية محاكاةهم تلك ، الاستفادة من الطريق القيم في الأدب اليوناني رغبة في إغناء أدبهم والتهوض به :

يقول الشاعر الناقد الروماني هوراس (٦٥ - ٨ ق . م) متوجهاً إلى بني قومه : « اتبعوا أمثلة الإغريق ، واعكفوا على دراستها ليلاً ، واعكفوا على دراستها نهاراً » (١) ويقصد بذلك المحاكاة المثمرة التي لا تمحُو أصالة الشاعر . وقد خطا بعده الناقد الروماني الآخر (كانتيليان . Quintilian . ٣٥ - ٩٦ م) خطوات واسعة في شرح هذه النظرية . فقد سن هذه المحاكاة قواعد عامة : أولاها أن المحاكاة بهذا المعنى مبدأ عام من مبادئ الفن لا غنى عنه وكان يقصد طبعاً محاكاة اللاتينيين لليونان . والقاعدة الثانية أن هذه المحاكاة ليست سهلة بل تتطلب مواهب خاصة في الكاتب الذي يحاكي ، شأنها في ذلك شأن محاكاة الطبيعة ، وثالثها أن المحاكاة يجب ألا تكون للكلمات والعبارات بقدر ما هي لجوهر الموضوع ولبه ومنهجه . ورابعها أن على من يحاكي اليونانيين أن يختار نماذجها التي يتيسر له محاكاتها وأن تتوافر له قوة الحكم ليميز الجيد من الرديء ، ثم يحاول محاكاة الجيد بما تحتمل طاقته . وأخيراً يقرر كانتيليان أن المحاكاة وحدها غير كافية ويجب ألا تعوق ابتكار الشاعر أو الكاتب ، وألا تحول دون أصالته . وفي كنف نظرية (المحاكاة) هذه تم للأدب الروماني الازدهار ، بفضل محاكاة الكتاب اللاتينيين لليونان ، مع توافر أصالتهم في وقت معاً . ويجمع نقاد الأدب ومؤرخوه أنه لم يكن للأدب اللاتيني شأن يذكر قبل إتصاله بالأدب اليوناني وإفادته منه .

وفي عصر النهضة الأوربي (القرن الخامس عشر) انجذبت الآداب الأوربية وجهة الآداب القديمة من يونانية ولاتينية . وكان للعرب فضل توجيه أنظارهم إلى قيمة النصوص اليونانية ، بما قاموا به من تراجم الفلاسفة اليونان ، وبخاصة أرسطو . فحاول رجال النهضة الرجوع إلى تلك النصوص في لغاتها الأصلية ثم أخذوا في طبع النصوص اليونانية وترجمتها والتعليق عليها . وكانت دعوتهم إلى الرجوع لآداب اليونان والرومان

ومحاكاتها بمثابة ثورة فكرية في ذلك العصر لأنها كانت تتضمن الخروج على آداب العصور الوسطى ذات الطابع المسيحي في وجهتها العامة . وقد رجع دعاة التجديد الأوربي في عصر النهضة إلى نظرية المحاكاة في معناها الخاص الذي سبق أن أشرنا إليه .

والذي يتضح من آراء أولئك الدعاة — في نزعتهم الإنسانية — أن حرصهم على نهضة أدبهم هو الذي حملهم على الكشف عن كنوز الآداب القديمة للإفادة منها . ومما اشترطوه لذلك — وهو يهمننا هنا من حيث المبدأ — هو أنه لا تجوز محاكاة الكتاب والشعراء من اللغة نفسها . لأن مثل هذه المحاكاة تؤدي إلى جمود اللغة وركودها .

ومصداق ذلك في أدبنا محاكاة كثير من شعرائنا في القديم للشعر الجاهلي في قوالبه ومعانيه وصوره ، مما حصر أولئك الشعراء في دائرة تقليدية ضوالت بها أصالتهم . يقول أحد دعاة ذلك التجديد في عصر النهضة الأوربي : « حذار — يا من تريد لغتك النمو ، وتريد أن تنبع فيها — من أن تلجأ إلى محاكاة هيئة الشأن ، فتقلد أدباء لغتك . : فهذه نزعة مثوقة لا جدوى منها ، ولا سمو فيها . . فليست سوى منح لغتك ما هو في حوزتها سلفاً » (١) ؛ وبالإحتذاء حذو الآداب الأخرى يستطيع خلق أجناس أدبية وقيم فنية جديدة ، وهو ما لا يتيسر بالبقاء في نطاق الأدب القومي نفسه : « ولو أني سئلت عن خيرة شعرائنا . . لأجبت بأنهم أجادوا فيما كتبوا ، وأنهم أغنوا لغتنا ، وأنتا مدينون لهم بالكثير ، ولكني أقول : اننا نستطيع أن نخلق في لغتنا أجناساً من الشعر أكثر جدة وخصباً إذا بحثنا عنها في آداب اليونان والرومان » (٢) .

على أن المحاكاة — في هذا المعنى — يجب ألا تمحو أصالة الشاعر أو الكاتب ، وتطلعه إلى أن يسبق نموذج . ولهذا يرى بلتييه Peletier (١٥١٧ — ١٥٨٢) — وهو من هؤلاء الدعاة أيضاً ، ثم هو في هذا متأثر بكانتيليان الروماني — أن المحاكاة ليست تقليداً محضاً ، وإنما هي السير على هدى نماذج بمثابة قدوة للكاتب ، فيقول : « لا يصح أن يقع الكاتب المتطلع للكمال في زلة التقليد المحض ؛ بل يجب

(١) انظر : Du Belay : Défense et illustration de La Langue Française, I, VII.

(٢) المرجع السابق الفصل السابع ، وكذا : H. Chamard, Histoire de La Pléiade, 1, P. 191-193

عليه أن يطمح — لا إلى إضافة شيء من عنده فحسب — بل إلى أن يفضل نموذجه في كثير من المسائل واعلم أن السماء تستطيع أن تخلق شاعراً كاملاً بنفسه دون عون ، ولكنها لم تفعل قط حتى الآن . واعلم أن مساواتك نموذجك ليست شيئاً تستحق عليه التهئة . . فالتقليد المحض لا ينتج عنه شيء رفيع ، بل إن سمة الكسول القليل الهمة هي اتباع الآخرين . ولن يكون لهم نظيراً . بل يبقى دائماً أخيراً . . وأى مجد في السير في درب ممهد مطروق ؟ » (١) .

وقد اكتملت في هذه الدعوة نظرية المحاكاة بهذا المعنى كما استقرت عند الكلاسيكيين والشرح الإيطاليين لأرسطو في القرن السادس عشر والسابع عشر الميلاديين . وعمادها الذي ننوه به هنا أنه لتجديد الأدب لا بد من خروجه من عزله إلى تراث الإنسانية الأدبي ، مع وجوب بذل الجهد لمجاوزة النماذج التي يفيد منها الكتاب والشعراء . وينص على ذلك (لا بروير) في قوله : « لن يستطاع بلوغ حد الكمال في الكتابة ، ولن يستطاع — مع القدرة — التفوق على الأقدمين إلا بمحاكاتهم » (٢) .

ونتائج هذه النظرية التي تهمننا هنا هي أن الأصالة المطلقة مستحيلة ، فأكثر الكتاب والشعراء أصالة مدين لسابقه ، وأن التأثير بالآداب الأخرى أساس جوهري لتجديد الأدب القومي ، وأن المحاكاة الرشيدة طريق إغناء اللغات والآداب .

غير أن كلمة المحاكاة على إطلاقها غامضة ، وطالما أسفت إلى التقليد الذي يمحو الأصالة . ولهذا اشترط لها الكلاسيكيون وشرح أرسطو من الإيطاليين ثلاثة مبادئ : أولها أن يختار الكاتب من بين نماذجه ، وأن يميز الصحيح من الزائف فيها ، لأن الأقدمين بشر يخطئون ويصيبون . وعماد ذلك هو الدربة الفنية . وثاني هذه المبادئ أن يحاكي الكاتب ما يتفق وعصره ، كما كتب الأقدمون لعصرهم ، وثالثها ألا يحاكي الكتاب من نفس اللغة ، لما سبق أن عللناه (٣) .

(١) المرجع السابق ، الجزء الثاني ، ص ١٠٥ — ١٠٦ .

La Bruyère : Les Caractères, 1, Pensée I.

(٢) انظر :

R. Bray : La Formation de La Doctrine classique

(٣) انظر

2è Partie, Chap. IV.

وقد أصبح من المسلم به أن كل أدب من الآداب إذا أراد أن ينهض ويتجدد فلا مناص له من الخروج من حدود اللغة التي كتب بها ليفيد من الآداب الأخرى ينشد ما به يغنى ويكمل ، وما به يستجيب لحاجة الأمة ومطالب القومية ، سواء في القوالب الفنية أو الموضوعات أو التيارات الفكرية أو المعاني العامة أو الصور والأخيلة الجزئية . وقد اهتدى بعض نقاد العرب القدامى إلى ما يعود على الأدب القومى من فائدة بتأثره بالآداب الأخرى في نواحي الصور الجزئية والصياغة الفنية . مثلاً يقول أبو هلال العسكري : « ومن عرف ترتيب المعاني واستعمال الألفاظ على وجوهاها للغة من اللغات . ثم انتقل إلى لغة أخرى ، تهيأ له فيها من صنعة الكلام مثل ما تهيأ له في الأولى . ألا ترى أن عبد الحميد الكاتب استخرج أمثلة الكتابة التي رسمها لمن بعده من اللسان الفارسي فحوّلها إلى اللسان العربي ؟ » (١) .

وظاهرة تأثر الأدب القومى بغيره من الآداب العالمية ظاهرة طبيعية تحدث للأدب المتأثر في عصور نهضاته . وهى دليل على تفتح مواهب أهل الأدب المتأثر ، وهى السبيل لإشباع نهيمهم الفكرى ، ثم هى أقوى أمانة على رغبتهم في نشدان الكمال . ودلالاتها على فضل الآداب المؤثرة فيه ؛ ذلك أن الأدب القومى في عصور نهضاته — يختار من الآداب العالمية ما يعينه على النهوض بعبء رسالته الإنسانية والفنية والقومية ، لا يفرق في ذلك بين الآداب القديمة والحديثة ، والآداب التي لا تزال لغاتها حية والآداب التي ماتت لغتها ، لأن غاية الأدب القومى من ذلك هى الوقوف على وسائل الكمال أينما وجدها . فالعرب — مثلاً — قد أفادوا قديماً من الأدب الإيراني القديم ، وقد كانوا هم الفاتحين والمتفوقين سياسياً ودولياً ، في حين كانت اللغة البهلوية — وهى لغة ذلك الأدب — قد ماتت بوصفها لغة أدبية . وكذلك تأثرت اللاتينية قديماً بالأدب اليونانى ، بعد أن احتل الرومان دولة اليونان سياسياً . وقد تأثرت الآداب الأوروبية — وبخاصة في عصر النهضة — بالأدب اليونانى بعد أن ماتت لغة ذلك الأدب بزمان طويل . فليس معنى تأثر الأدب القومى بغيره من الآداب خضوع أهله لأصحاب الأدب

(١) أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين ص ٥١ ، ولا يعنينا من كلام أبى هلال إلا إقراره للمبدأ العام في تأثر لغة بلغة أخرى متأثراً محموداً ، وليس هنا مجال البحث في صحة المثال الذى أتى به . وانظر أيضاً في إقرار المبدأ نفسه مقالاً للأستاذ العقاد في مجلة الكتاب — أكتوبر سنة ١٩٤٧ — المجلد الرابع ص ٥٠٦ .

المؤثر ، ولا استجداء هم لهؤلاء ؛ ولا انحطاط منزلتهم عنهم دولياً أو سياسياً . وإنما هو التعاون الإنساني والعالمي في سبيل الوصول إلى غايته من الكمال الأدبي والفني .

وإذا كانت هذه هي غاية الأدب القومي حين يتأثر ، فإن على أهله أن يقتصروا على الاختيار من الآداب التي يتأثرون بها ، على حسب حاجتهم ، لا ينشدون من وراء هذا الاختيار سوى نهضة أدبهم وتقدمه وتجديده ، كي يكملوا الماثور من تراثهم القومي ويغنوه . وأصالة اللغة القومية وتقاليدها الصالحة الموروثة ، وخصائصها الفنية في التعبير والصياغة ، كل هذه تظل بمثابة موانع حصينة تحمي هذا الاختيار من أن ينحرف عن غايته ، لكيلا تمحى الحدود القومية أو خصائص العبقريّة اللغوية للأدب المتأثر ، وهي التي يراد إغناؤها وتجديدها بهذا الاختيار ؛ والكاتب أو الشاعر الذي يتجاوز حدود هذا الاختيار . فيكره اللغة القومية على ما لا قبل له بطبيعتها ، أو يطغى على أصولها ووسائلها في التعبير ، يتعرض لخطر قطع علاقاته — لا مع قرائه وجمهوره — فحسب — بل مع روح اللغة القومية نفسها .

ولهذا كان لابد — كي يسير هذا التجديد في طريقه الرشيد — من تعمق الكتاب في دراسة أدبهم قبل التطلع إلى التأثير بسواهم والإفادة منه . وذلك كي يصبحوا قادرين على تطويع لغتهم — بالاطلاع والوعي والتحصيل — فينقلوا بروحها وخصائصها الفنية ما يتطلعون إلى استفادته من معان وأجناس أدبية وتيارات فكرية فنية لابد منها في إكمال ثقافتهم العصرية . وهذا هو ما يحدث في حالات التجديد الأدبي المثمرة لدى من يعتد بهم من كتاب الآداب العالمية جميعاً . فهؤلاء يحيطون بأدبهم وخصائص لغتهم قبل أن يبحثوا عن وسائل كمالها في مظان الإفادة من التراث العالمي . فإذا حدث أن أغفل الكتاب المتأثرون ما يجب عليهم من استكمال ثقافتهم الأدبية في لغتهم ، وانغمسوا مع ذلك في الآداب التي يعجبون بها ، فإنهم يخرجون على جمهورهم برطانة لا تغنى ، وتفقد لغتهم القومية كما يفقد أدبها ، فيكونون كمن يحاول أن يرتوى من نهر فيغرق فيه . ومن الخطأ الاستشهاد بأمثال هؤلاء على ضرر التأثير والتأثر المتبادلين بين الآداب أو إنكاره . وهل يمكن أن نستدل على ضرر الدواء بمن يسيئون في استعماله ، فيصبرونه سماً وهو في الحقيقة ترياق ؟

ومن الخطأ الشائع الاعتقاد في أن تأثر الكاتب — على هذا النحو — بأدب غير أدب قومه يمحو أصالة الأدب أو أصالة الكاتب . ويردد هذا القول من لا علم عندهم بطبيعة الآداب العالمية في سيرها وتقدمها وتأثرها بعضها ببعض الآخر . ومن أسباب بخلهم في ذلك ما ورثناه من دراسة للسرقاات الأدبية كما كانت في النقد العربي القديم ، إذ كانت هذه السرقاات تقوم على تصيد وجوه الشبه بين شاعر وشاعر للنيل من الشاعر المتأثر . وكانت وجوه الشبه التي يتصيدونها دائرة كلها حول المعاني الجزئية . ولكن النقد الحديث لا يعبأ بسوى الوحدة الكلية للتجربة . فيلاحظ أصالة الشاعر أو الكاتب في تجربته العامة وأفكاره التي يصورها في إطار تلك التجربة . ولا ضير عليه بعد ذلك أن يستفيد — في حدود تلك الأصالة العامة — من الميراث الأدبي القومي والعالمي . فقد يقتبس الموضوع ولكنه يحدد في القضية الفكرية التي يرمى إلى تصويرها من خلال عرض ذلك الموضوع في قالبه الفني . وقد يستفيد في تصوير بعض مواقف قصته أو مسرحيته ، أو في بعض الصور في قصيدته ولكن هذه المواقف وهذه الصور تكتسب معاني جديدة في إطار العمل الأدبي الكلي الأصيل الذي هو من خلق الكاتب أو الشاعر المتأثر على شرط أن تتسلل هذه الآراء والمواقف إلى ذلك العمل الكلي عن طريق الهضم والتمثيل لا عن طريق النقل والترقيع .

والكاتب الضحل هو الذي لا يبين إنتاجه الأدبي عن تفاعله مع الإنتاج العالمي الفني والفكري . والكشف عن مصادر الكتاب ، وبيان مدى إفادتهم من الآداب والثقافات العالمية فيما ساقوا لأدبهم من جديد مهمة من مهام النقد الحديث والأدب المقارن ، دون قصد إلى النيل من قدر هؤلاء الكتاب ، إذ أن أصالتهم ظاهرة كل الظهور على الرغم من تأثرهم ، بل إنها كذلك بفضل تأثرهم . فلو لم يتصل كبار كتابنا وشعرائنا المحددين بآداب الغرب لما كانوا هم أنفسهم كما نعرفهم ونقروهم ؛ فتأثر الأستاذ نجيب محفوظ بكتاب القصة في الغرب ، وبخاصة الواقعيين منهم ، لا مجال لأدبي شك فيه ، كما قررناه في مكان آخر ؛ ولولا الكلاسيكيون والرومانتيكيون والرمزيون لما كان لنا أمثال الأستاذ طه حسين والعقاد وتوفيق الحكيم وبشر فارس ، على تفصيل يطول بيانه ، وليس هذا المجال مجاله . ونكتفي هنا بالإشارة إليه ، مقررين أنه لا يمكن فهم أمثال هؤلاء حق الفهم إلا إذا وقفنا على مصادرهم ، لا بقصد النيل

من مكانتهم ، بل لبيان أصالتهم في هضمها وتمثيلها ، ثم لشرح فضلهم على الأدب العربي في مختلف نواحي تجديدهم . وشاعرنا شوقي في أدبه المسرحي متأثر بشكسبير ودریدن ، ثم بكثير من الشعراء الفرنسيين وشعراء الفرس عن طريق معرفته للأدب التركي ، كما يدين كذلك للمذاهب الكلاسيكية والرومانتيكية والواقعية . وشوقي متأثر في قصص الحيوان بالشاعر الفرنسي لافونتين . وفي كل جوانب تجديده هذه ، تظهر أصالته إلى جانب تأثره .

وكما أن التأثير بالآداب الأخرى بقصد تجديد الأدب القومي لا يطغى على أصالة الكاتب كما بينا ، فإنه كذلك لا يطغى على أصالة الأدب وأصالته القومية ، بل إنه وسيلة إغنائهما . فقد أصبحت المسرحية — في أجناسها ومذاهبها المختلفة — جزءاً كبيراً جوهرياً غنى به أدبنا الحديث ، أخذ يطغى مع القصة على الشعر الغنائي الذي كاد يكون كل شيء في أدبنا القديم ، وكان وحده المشغلة الكبرى لدى نقاد العرب القدماء ، بل إن مفهوم الشعر الغنائي قد تغير تغيراً كبيراً في العصر الحديث ، فتجددت أصوله الفنية ، ومعالمه النقدية . وعاد ذلك كله بالخير كل الخير على أدبنا العربي القومي . ولم يتوافر لنا ذلك إلا بفضل تفتح مواهب المجددين منا ، وإقبالهم في نهيم على هضم الثقافات العالمية ، وبذلهم الجهد في نقل هذه الأجناس الأدبية الجديدة ، بحيث تأصلت في تراثنا الأدبي أو أخذت في التأصل ، وأصبحت مجال فخر لأدبنا ، وآية على إخلاص كبار كتابنا وأدبائنا فيما بذلوا من جهد وأقاموا من دعائم قوية للتجديد . وهذه حقائق لا يمارى فيها عاقل ، أو متخصص من المتخصصين الحقيقيين الذين يقفون على حقائق ما تخصصوا فيه ، فيعيشون بعقلهم ومعارفهم في عصرنا ، ولا وزن للزائفين المتخلفين .

وإذن فمحور التجديد المدعم بالإفادة من الآداب العالمية هو الأصالة ، أصالة الكتاب والشعراء ، وأصالة اللغة القومية والأدب القومي . وهذه الأصالة تتحقق المحاكاة الرشيدة المثمرة . والخطر كل الخطر في التقليد الأعمى ، فهو تقليد لا يخلد به أدب ولا ينهض ، ولا يسمو به كاتب . وما أشبهه بتقليد القروود ، أو تقليد الأطفال لحركات من يحيطون بهم دون تمييز . وفي ضوء ما قلنا نستطيع أن نفهم قول الشاعر الناقد الفرنسي (بول فاليري) : « ليس أدعى إلى ظهور أصالة الكاتب أو الشاعر من تأثره بآراء الآخرين ، فما الليث إلا عدة خراف مهضومة » . وسمة الكاتب أو الشاعر

الأصيل أنه يفخر بما هضمه ومثله من آراء الآخرين وثقافتهم ، سواء كانوا من بني قومه أو من كبار الكتاب والشعراء العالمين ، كما نرى في كلمة بول فاليري السابقة ، وكما بينت من قبل في الحديث عن ت . س . اليوت .

وقد أتى يوماً إلى جوته صديقه وسكرتيه إكرمان ، لينهته بصدور طبعة جديدة من مؤلفاته كاملة . فنظر جوته إلى أجزاء كتبه مرصوفاً بعضها فوق بعض ، وأخذ يشرح لإكرمان كيف زحرت مؤلفاته بما أفاده من الإغريق والإنجليز والإيطاليين والفرنسيين ، ثم أضاف إلى ذلك قوله : كل هذا موقع عليه باسم (جوته) .

على أننا نكرر أن الكاتب المحدد ليست علاقته في تأثره بمن يتأثر بهم من كتاب الآداب الأخرى — علاقة التابع بالمتبوع ، ولا علاقة الخاضع المسود بسيده ، بل علاقة المهتدى بنماذج ناضجة فنية وفكرية ، يطبعها بطابعه ، ويضفي عليها صبغة قوميته .

وهذه هي الأصالة الحق ، فالأصالة ليست هي اقتصار المرء على حدود إمكانياته الفطرية لا يتجاوزها وليست هي رفض التجاوب مع العالم الخارجي ، وبذل الجهد في فهمه ، كما يتوهم من استولى عليهم الكسل الذهني ، ولكن الأصالة الحق هي القدرة على الإفادة الخارجية عن نطاق الذات ، حتى يتسنى للمرء الارتقاء بذاته عن طريق تنمية إمكانياتها . ولا يستطيع امرؤ أن يصقل عقله ، ولا أن يبلغ أقصى ما يتيسر له من كمال ، إلا بجلاء ذهنه بأفكار الآخرين ، من بني قومه أو من سواهم ، وبالأخذ بالمفيد من آرائهم ودعواتهم .

وقد يفتح التأثر بالآداب الأخرى مجالات فسيحة للتجديد عن طريق فهم ما ورثه الأدب القومي من تراث فهماً جديداً ، لم يكن ليهتدى إليه كتاب الأدب القومي لولا تأثرهم بالآداب العالمية . ونضرب مثلاً لذلك ما أفدناه من الآداب الغربية في فهم معنى شخصية (شهرزاد) . فقد كانت شخصية (شهرزاد) كما ورثناها في قصصنا الشعبي شخصية خرافية تحكي قصصاً غايتها التسلية فحسب . ولكن القرن الثامن عشر والتاسع عشر الأوروبيين عنيا بهذه الشخصية ، وأضافوا عليها أنواعاً جديدة من الفهم تتمشى مع الفلسفة العاطفية التي كانت سائدة آنذاك . وجوهرها أن الإنسان قد يهتدى إلى الحقائق الكبرى عن طريق العاطفة لا العقل . فكانت شهرزاد مثال من يهتدى إلى الحقيقة عن طريق العاطفة . فإنها لم ترجع شهريار عن عادته

الوحشية من قتل نسائه عن طريق المنطق والتفكير . وإلا لفشلت في مهمتها : ولكنها هدته عن طريق العاطفة بإثارتها مشاعره بما تقص عليه من حكايات ؛ فكانتها بذلك قد جرعت الحقيقة قليلاً قليلاً وجرعة جرعة . وبذلك أصبحت رمزاً للاهتمام إلى الحقائق عاطفياً لا عقلياً .

وبهذا المعنى أتت إلينا شهرزاد في أدبنا الحديث ، في مسرحية شهرزاد للأستاذ توفيق الحكيم ، وفي (أحلام شهر زاد) قصة الأستاذ الدكتور طه حسين ، وفي (القصر المسحور) وهي القصة التي وضعها الأستاذان الدكتور طه حسين وتوفيق الحكيم معاً . فلم تعد هي الشخصية الموروثة في أدبنا الشعبي ، ولكنها غنيت وتوسع فيها فأصبحت ذات معان رمزية فلسفية ، ولم تقف عند المعنى الحرفي القصصي كما كانت من قبل . هذا إلى أن عناية كتاب الغرب وشعرائه بألف ليلة وليلة كانت من الأسباب التي فتحت عيون كتابنا وشعرائنا إلى الإفادة من أدبنا الشعبي أنواعاً من الإفادة ، وبخاصة من ألف ليلة وليلة ، عن طريق التأويل الحصب ، والفهم الطريف ، والتصوير الناضج الأصيل .

وتبادل التأثير والتأثر بين الآداب — على نحو ما ذكرنا — قد يكون سبيلاً إلى تنبيه المواطنين إلى تقدير بعض شعرائهم وكتابهم حق التقدير ، بعد أن كانوا غافلين عما لهم من مكانة . وهذا هو الشاعر العالم عمر الخيام قد عبر في رباعياته المشهورة عن ضيقه بهذا العالم تعبيراً حراً من القيود العامة ، ولكنه تعبير يشف عن أسى المفكر ، وتشاؤم الفيلسوف ، وشعور الفنان المرهف الأسيان . ولم تلق رباعياته حظوة لدى المعاصرين من مواطنيه ، بل كان بها لدى أكثرهم مظنة ريبة في عقيدته . فظلت شهرته عند الفرس مقصورة على مكانته العلمية والفلكية (١) حتى كان القرن التاسع عشر الميلادي ، فرأى شعراؤه في أوروبا في رباعيات الخيام تعبيراً عن روح عصرهم ، إذا كان الصراع في عصرهم قد بلغ أشده بين العلم في حتمائه المادية وبين المثالية المبنية على أسس خلقية ودينية غير مستقرة . فأصبحت للخيام — منذ القرن التاسع عشر — حظوة لم يظفر بها من قبل .

(١) أقدم من تحدث عنه من مؤرخي الفرس نظامى عروضى سمرقندى فى فصل خاص من كتابه الفارسى : جهاز مقاله . وقد مدحه لمكانته العلمية وصدق نبوءته فى علم الفلك فحسب .

وتحقق ذلك كله بفضل أستيحاء الشعراء والكتاب الأوربيين تلك الرباعيات دون ترجمتها حرفياً . والفضل الأول في ذلك يرجع إلى الشاعر الأنجليزي (إدوارد فيتز جرالذ) الذي نشر الترجمة الحرة لرباعياته عام ١٨٥٩ م (١) . وتعد رباعياته من عيون الأدب الأنجليزي لا الفارسي . لأنه لم يزد على أن استوحى الأدب الفارسي . فقد غير ونقل وزاد في الأصل الفارسي ، بحيث لم تعد رباعياته ترجمة وفيه للأصل الفارسي ، وإن بدت جميلة رائعة . على أن بها ست عشرة رباعية ليست في الأصل الفارسي وهي تؤلف نسبة ليست باليسيرة إذا قيست بمجموع رباعياته البالغ عددها تسعاً وسبعين رباعية . وهذا التصرف الأصيل امتدت رباعيات الخيام إلى العالم الغربي كله ، ولقيت رواجاً لم تظفر مما يقرب منه في وطنها الأصيل ، بل إنها أثرت — بعد هذا الزواج — في مواطني الخيام أنفسهم ، فقدروه أكثر مما كانوا يقدرون (٢) .

فالتأثر بالآداب الأخرى لا يتجاوز نطاق البعث والتوجيه ، وهو بمثابة التلقيح والاختصاص للأفكار والأماكنيات ، أو بمثابة بذور فنية وفكرية تستنبت في آداب غير أديها الأصلي ، متى تهيأ لها العصر الملائم ، والعوامل المساعدة .

ولهذا كان لابد من أن تهيأ لها حالة استقبال مناسبة في الأدب المتأثر ، حتى يتاح لكتابه وشعرائه التجديد عن طريق الإفادة منها . في هذه الحالة تتجاوب الميول وتنشابه الطبائع ، ولكنها لدى الكاتب المحدد — ليست سوى إمكانات وميول موزعة تتطلب ظهوراً وتوجيهاً وتغذية يعوزها الأدب القومي ، ويصادفها — بفضل العبقرين من أهله — في الآفاق الرحبة للآداب الأخرى .

كتب الشاعر الفرنسي بودلير إلى صديق له يقول : أتعرف لماذا ترجمت في صبر ودأب ما كتبه أدجار ألان بو ؟ ... لأنه كان يشبهني ، ففي مرة تصفحت فيها كتاباً من كتبه ، رأيت فيه ما كان مثار فنتي وروعتي . فلم أعثر فيه على الموضوعات التي كنت أحلم بها فحسب ، ولكنني وجدت فيه ، كذلك ، الحمل التي كانت تراود أفكاري ، وكان له السبق إلى كتابتها قبلي بعشرين عاماً (٣) .

(١) انظر : Edward Fitzgerald : Rubaiyyat of Omar Khayyam rendered into english verse.

(٢) انظر كذلك : الأستاذ الدكتور إبراهيم أمين الشواربي : تاريخ الأدب في إيران من الفerdوس إلى السعدى ، ترجمة عن المستشرق الانجليزي جرانفيل براون : القاهرة ١٩٥٤ صفحات ٣٠٤ ، ٣١٨ ، ٣٢٤ .

(٣) انظر : F. Baldensperger : La Littérature, Création, Succès, Darée, Paris, 1934, P. 166-167.

فالكاتب المحدد يبحث في المصادر الخارجة عن نطاق أدبه عما هو موجود في نفسه سلفاً وجوداً إمكانيّاً ، مصداقاً لما يقال : لن تبحث عني إذا لم يكن قد سبق أن لقيتني .

وطبيعي ألا يتاح مثل هذا التجديد إلا للصفوة من أبناء الأدب القوي ، وهم الذين يخرجون من نطاق أدبهم ، تلبية لحاجاته الفكرية والفنية أينما وجدت . وهم بذلك يكشفون لمواطنيهم عن القيم الفنية والفكرية التي تعوز أدبهم . ويعيدون النظر في قيمة ما ورثناه من أدبنا في هذا الضوء الرحيب العالمي الشامل . وما داموا يدعون إلى قيم جديدة ، فلا مناص لهم من تبيان ما يعوز الأدب القديم من هذه الناحية التي يدعون إليها . وهم يبقون على القيم الصالحة فيه ، ويضيفون إليها ما يكملها . فكما يؤثر ميراثهم الأدبي القديم في إنتاجهم تأثيراً لا مندوحة منه ، كذلك يؤثرون هم في الأدب القديم بإعادة تقويمه على حسب دعوتهم الجديدة (١) . فصلتهم بقديمتهم لاسيما إلى قطعها ، ولكن واجبهـم نحو تراثهم يحملهم على دوام النظر فيه ، والكشف عن مواطن النقص به . لا يقصدون — طبيعة — من وراء ذلك إلى التشهير به أو هدمه ، ولكن إلى إغنائه والهوض به . فليس القديم سوى نقطة ارتكاز أو نقطة بدء ، والوقوف عنده أو حصر الجهد في دائرته قصور ، وخيانة لهذا التراث نفسه ، وكسل عقلي لا يغتفر . وليس الماضي ، سوى عبرة وقوة دافعة للأمام ، ولكن الواجب يفرض علينا في حاضرنا القيام بهذا التجديد بالإضافة إلى الماضي ، وتغيير ما فيه من قيم بليت . ويتطلب ذلك التجديد عملاً وإطلاعا واسعا وجهدا ذهنيا ، وكفاحا في سبيل إقرار المبادئ الجديدة الرشيدة .

وصلتنا بالتراث الأدبي كصلتنا بالتراث العلمي والثقافي عامة ؛ نجعل من قيمه الرشيدة مجال ثقة واعتزاز ، حريصين عليها ، وحريصين في الوقت نفسه ألا نقف عندها ، بل نضيف إليها كل ما نرى أنه ينهض بذلك التراث ويتقدم به ، مسترشدين بما نفيده من الآداب العالمية الأخرى ؛

وهذا ما حدث ويحدث فعلا في أدبنا الحديث ؛ وأدنى إلمام بأدبنا الحديث يجعلنا نقطع بمدى هذه الإفادة في النقد والأدب معا . فلا اكتفاء لأدب بذاته دون الآداب

الأخرى ، كما لا اكتفاء لأمة بعلمها دون علوم الأمم الأخرى . والميراث الفنى كالميراث العلمى والثقافى قسمة مشتركة للانسانية جمعاء وسبيل مسابقة الركب العالمى فى ذلك كله أن نأخذ بأسباب الكمال فيه أينما وجدناها ، على أساس هضمها وتمثيلها وصبغها بصبغتنا القومية واللغوية . كتب الفيلسوف العالم دالمبير عام ١٧٦٨ يقول : (على كل الأمم المستنيرة أن تعطى وتأخذ ، هذه حقيقة جد جوهرية لتقدم الآداب ، بحيث لا يصح أن ينساها أو يهون من شأنها أولئك الذين يمارسون الأدب (١) والأمة التى ترى مثلها الأعلى فى الماضى لا فى المستقبل أمة متخلفة ؛ ولا تقدم لأمة لا ترى عيوب ماضيها لتنتقده نقدا تبني عن طريقه مستقبلها . فنحن نفيد من الماضى ، ولكننا نجدده ونطوره فى الحاضر عن طريق العمل والاطلاع والتفكير الدائب والعزم الذى لا يكل ، لنبنى مستقبلا خيرا من الماضى ؛ والأدب ميدان من ميادين التجديد الحيوية لا يقل خطرا عن مجالات التجديد العلمية والاجتماعية ، بل هو وثيق الصلة بهما . ولهذا ندهش حين نرى من يحملون على من ينهبون إلى مواطن النقص الفنية فى تراثنا الأدبى قصدا إلى نشدان الكمال من مصادرها ، بحجة أن ذلك بمثابة نيل من مكانة تراثنا الذى ورثناه . فى حين أن هذا واجب قام ويقوم به المحددون وصفوة النقاد فى أدبنا وفى آداب العالم جميعاً . وهذه الحملة لاتصدر عادة إلا ممن وقفوا عند حدود القديم فى دراستهم لا يعرفون سواه فهم يدافعون عن حدود ما عرفوه ، لئلا يتهموا بالجهل فيما لم يعرفوه . وعندهم أن السبيل إلى دفع هذا الاتهام هو إنكار كل قيمة لما لم يعرفوه حملة ، والدعوة إلى الوقوف بنا عند حدود الماضى دون تقدم .

وقد قلنا فى صدر هذا الحديث إن التجديد فى الأدب ثورة ، لأنه يتطلب وضع قيم جديدة مكان قيم قديمة . وأساسها شعور ذوى المواهب والعبقريات بعدم كفاية أدبهم القومى فى الاستجابة لحاجات عصرهم ، فيخرجون على القيم البالية فيه . ويتمثل جهدهم فى الخروج على القيم فى بعض نواحيه وفى الحرص على إكماله فى وقت معا . يقول جوته : (ينتهى كل أدب إلى الضيق بذات نفسه إذا لم تأت إليه نفائس الآداب الأخرى لتجدد الخلق من ديباجته) (٢) . ويدعو المحددون إلى الافادة من هذه النفائس . وتتضمن دعوتهم إعادة النظر فى قيمة تراثهم الأدبى على نحو ما شرحنا ، وفى أثر

F. Baldensperger, op. cit., P. 172.

(١) انظر :

(٢) المرجع السابق ص ١٥٧ .

ذلك تقويم عادة الحركة المألوفة في كل عصر حتى ناهض بين أولئك المجددين ودعاة الحمود من المحافظين على القديم لا يتجاوزونه .

وهذه هي معركة الأجيال بين القديم والحديد . وفيها يزعم المحافظون على القديم الواقفون عند حدوده أن في الحديد خطراً على القديم الموروث . ويفرقون بين الآداب والعلوم فيرون أن التبادل بين الآداب في العلوم من شأنه أن يفيد ، أما الآداب والفنون فهي وطنية محضة . وفي نقلها قضاء عليها ، ونخطر على قومية من تنتقل إليهم . وهذا جهل مبين بطبيعة الآداب في سيرها ، كما أشرنا في صدر هذا الحديث ، وكما يتضح بالنظرة العابرة إلى ماتم في أدبنا الحديث من مظاهر تجديد شاملة على نحو ما سبق أن أشرنا . وقد صدرت المذاهب الأدبية في نشأتها عن آداب مختلفة ، فما لبثت أن أصبحت تيارات فكرية عامة ، ومورداً سائغاً لذوى المواهب في الآداب جميعاً على سواء ، ومنها أدبنا الحديث .

ولا خطر في ذلك على القيم من تراثنا . ثم إن واجبنا لإزاءه يحملنا على مسيرة الركب العالمى فيه ، بأن نظل على وعى شامل بما فيه نماء ذلك التراث الفنى والفكرى بما تسعه قدرتنا من وسائل . ومنها ورود مناهل الآداب الأخرى ، والإفادة منها ، في الحدود التى أو ضحناها .

على أن في طبيعة كل أدب ، وفي تقاليد أهله وحدود طاقاتهم ، مايقوم حاجزا يبنى مالا يتفق في هذه التيارات الفنية العالمية مع مالنا من طابع وخصائص . فنحن مثلاً لم ننتهج مذهباً أدبياً من المذاهب الغربية بمبادئها كلها ، بل اخترنا من هذه المذاهب جميعها ما نستطيع الاستفادة منه لنكمل به أدبنا .

وقد تأثرنا بالكلاسيكية أولاً ، فأخذنا عنها دون غيرها من المذاهب ، على الرغم من أنها كانت قد ماتت في الآداب الأوروبية حين بدأنا نهضتنا الأدبية . وذلك لأنها كانت تتفق في ذلك الوقت مع القائم من تقاليدنا . والثابت المرعى من أفكارنا ونظمنا ، ثم أخذنا نتأثر بالمذاهب الأخرى من رومانتيكية ورمزية ، ثم واقعية في وقت معا ، مازجين بينها دون أن نلتزم واحدا منها بعينه كما كان في أصل نشأته . وقد قام كبار كتابنا وأدبائنا في ذلك بجهد كبير حتى أقروا هذه القيم ، ولا يزال الطريق طويلاً في سبيل استكمال هذه القيم وإضافة ما يعوزها بعد من وسائل النهوض الفنى لقيام أدبنا المعاصر

برسالته الإنسانية والقومية في صور فنية كاملة . ومدار الأمر في ذلك على ما يساق من نظريات وحجج يتميز بها ما هو من طبيعة الأدب وعماد نهضته مما هو تحكى لا سند له . فمن الخطل إنكار الجديد لأنه جديد ، بل يجب تبرير الحملة عليه بحجج أخرى ، كالنزعة إلى الحدة لذات الحدة ، أو لمجرد أنها أيسر وأسهل ، فلا سند لما لا يستند على أساس (١) .

ونحن لا نقر ما يصحب دعوة التجديد أحياناً من تطرف إزاء تطرف الجامدين . فإزاء تطرف هؤلاء الجامدين في إنكارهم كل فضل للجديد ، يتطرف أحياناً دعاة التجديد فينكرون كل فضل للقديم ، كما حدث من بعض دعاة التجديد عندنا في مطلع نهضتنا الأدبية ، مما يطول بنا الآن تفصيل القول فيه . ولا يلبث أن يتم النصر لدعاة التجديد ، لأنهم الذين يسايرون طبيعة الأشياء ، ويأبون الحياة الراكدة الآسنة في محيط قيم فنية بالية لا حركة فيها . وأنذاك تعتدل لهجة هؤلاء المجددين ، فيعرفون فضل القديم لعصره . ويتجلى حينئذ حرصهم على إغناء قديمهم الموروث بالطريف المكتسب . ويقوم الصراع بين القديم والجديد . بين معسكرين غير متكافئين في الأسلحة الفكرية والعقلية والثقافية العامة . فأسلحة المجددين قوية في أيد فنية تتطلع إلى المستقبل الخير عن طريق العمل والجهد والدأب على الاطلاع والبحث يواجهون بها من هرموا تفكيراً من القاعدين المعوقين . ويرى المتأمل للمعسكرين ما يثير سخريته وضحكه ، ولكنها السخرية المرة وضحك الشفاق .

وبما ر سمناه في هذه السطور من حدود للتجديد وطبيعته وخطره وجدواه ، يتضح أننا لانقيم وزناً في التجديد للأدعياء فيه ؛ الذين يسيئون إلى دعوى التجديد بقدر ما يسيئون إلى أنفسهم .

موضوعية الذاتية وذاتية الموضوعية في الخلق الأدبي

هل يمكن أن يتجرد العمل الأدبي من الدلالة على ذاتية صاحبه ؟
وإلى أى مدى ينبغي ألا يبين ذلك العمل عن ذاتية مؤلفه ؟

وهل للذاتية والموضوعية صلة بالجنس الأدبي من حيث شفافية على الآراء
المباشرة للكاتب أو الشاعر ؟

ثم ما الفرق بين الذاتية المقابلة للموضوعية في الخلق الأدبي وبين شخصية الشاعر أو
الكاتب التي هي مرادفة للأصالة ؟

هذه مسائل تتصل بنضج الخلق الفني في معايير الأدب المعاصرة ، ولا بد لفهمها
من الرجوع إلى تاريخ النقد العالمى في اتجاهاته الفلسفية والجمالية على مر العصور ، لأن
هذه المسائل شديدة الصلة بالمذاهب الأدبية وفلسفات الجمال وطالما كثر الخطأ فيها في
النقد عندنا لدى من وقفوا على ناحية من نواحيها ، واقتصرُوا على وجهة نظر ظنوها
هى الفاصلة فى الأمر . ونتبع المسألة من خلال الأجناس الأدبية وطبيعتها أولاً ، ثم
من حيث تطور النظرة إليها فى المذاهب واتجاهات النقد العالمية .

أما الشعر الغنائى — فقد كان منذ نشأته — ذا طابع ذاتى من حيث هو جنس أدبى .
وإنما سُمى غنائياً نسبة إلى الغناء ، لأنه كان يتغنى به على العود عند اليونان . وعن الشعر
الغنائى — فى جنس المديح — نشأت الملاحم ثم المأساة ، وعن الهجاء نشأت الملهاة .

وأول فارق بين الشعر الغنائى وأجناس الأدب الأخرى — من ملحمة ومأساة ثم
ملهاة — هو أن الشاعر — فى شعر الغناء — يمدح أو يهجو من خلال شعوره الذاتى ،
فيسوق المدائح ويتغنى بالفضائل ، أو يعيب جوانب النقص والضعف فيمن يهجو من
الناس .

وقد كان الشعر الغنائى عند الإيرانيين القدماء يتغنى به كذلك مع التوقيع الموسيقى
كما كان يفعل الشاعر الإيرانى القديم (باربد) الذى لم يبق لنا سوى اسمه وأخباره ،
وكذلك الشاعر الفارسى (رودكى) بعد الأسلام ، فقد كان يوقع كذلك مدائح على
العود . وقد غلب الطابع الغنائى على الشعر العربى كله قبل العصر الحديث . واستغنى
بإيقاعاته فى أوزانه عن النغمات ، وهذه الأوزان كانت أظهر فيه من الشعر الغنائى القديم

عند الأمم الأخرى ، وبخاصة من حيث القافية ثم التفاعيل التي تثيرنا بموسيقاها الحلية الحادة في الأشعار القديمة على الأخص ، على أن الأصل في هذه الأوزان هو الحداء للابل في الجاهلية . وفي هذا ما يقرب بين التوقيع الخارجي أو الموسيقى عند اليونان والإيرانيين وبين نغم الكلمات في الشعر الغنائي العربي .

ولهذا غلب الطابع الذاتي على شعر الغناء ، حتى ليطلق في النقد العالمي كلمة الشعر الغنائي *Lyric Poetry — Poésie Lyrique* مقابلة للشعر الموضوعي الذي هو شعر الملاحم والمسرحيات . وفي ذلك النقد مترادف كلمة *Lyrisme* مع الذاتية ، وهذه الكلمة هي في الأصل أساس لتسمية الشعر الغنائي ، فمثلا تعالج مسألة غنائية شاعر من الشعراء في مسرحياته فيسمى ذلك غنائية الشاعر في المسرحية *Le Lyrisme* كغنائية (راسين) مثلا في مسرحياته ، بمعنى دلالة هذه المسرحيات على نوع المشاعر الذاتية الخاصة براسين حين ساقها في تصويره العاطفي لمشاعر شخصياته المسرحية حين تقوم الأدلة التاريخية على أن الشاعر قد بث في قالب الموضوعي المسرحي آراء تتفق ومشاعره الذاتية في واقع الأمر ، وإن كان قد بررها موضوعياً في بنائه الفني لمسرحياته . وهذا دليل قاطع على أن الغنائية *Lyrisme* والشعر الغنائي *Poésie Lyrique* كل منهما ذو دلالة ذاتية في الأصل ، وإن كانت هذه الدلالة الذاتية مباشرة في جنس الشعر الغنائي من حيث هو جنس أدبي ، كشعر المديح والهجاء والاستعطاف والشكوى والعتاب والاعتذار . . . وما إلى ذلك مما يحفل به الشعر القديم ، ويكاد يقتصر عليه الشعر العربي .

ولكن أهذه الذاتية التي كانت طابع الشعر الغنائي ، وأصيلة فيه ميزة فنية ، وسمة يمكن أن يفضل بها الشعر الغنائي الشعر الموضوعي في المسرحيات والملاحم ؟ إن في تتبع تاريخ النقد العالمي في هذه المسألة ما يساعدنا على الإجابة القاطعة عليها . فقد فضل أفلاطون الشعر الغنائي على غيره ، كما فضل الملحمة على المأساة . ويمثل أفلاطون في نظره تلك وجهة النظر التي تغلب الجانب المباشر للموقف الجمالي على الطابع الموضوعي وغايته من هذا التفضيل رجحان الجانب الخلقى المباشر ، وإطراء ما يثير الإعجاب بالبطولة وبالتغنى بالأبطال . ولم يعبأ أفلاطون بالبناء الفني ونضجه . وهو في هذا لا يسير الاتجاه الذي غلب من بعده على النقد العالمي .

وحن رجح أرسطو المأساة والملحمة على الشعر الغنائي ، جعل محور تفضيله أن

المأساة تتوافر لها الموضوعية التي تعوز الشعر الغنائي أولاً ، على أن هذه الموضوعية في الملحمة أقل ظهوراً منها في المأساة . ذلك أن الموضوعية تتيح للمأساة والملمهة — قبل غيرها — معالجة الأمور الكلية التي تتجاوز الجانب الذاتي وذلك بسبب ما لها من موضوعية تفرضها نظرية المحاكاة كما شرحها أرسطو . فالمدح والهجاء يتوجه بهما إلى فرد في فضائله أو نقائصه ، من خلال ذاتية الشاعر حين يمدح أو يهجو ، في حين أن المأساة أو الملمهة تعالج أموراً عامة ، فليست الأسماء فيها سوى رموز لمعان كلية . والفرق واضح — على سبيل المثال — بين ذم فلان لأنه بخيل أو دجال ديني ، وبين أن يكون بطل الملمهة بخيلاً أو دجالاً دينياً . ففي الحالة الثانية نعرف آثار البخل مقرونة بملابساتها في الشخصيات والأحداث الاجتماعية التي تكشف عن البخل أو الدجل الديني بوصف كل منهما آفة اجتماعية تجر ويلات على صاحبها ومن يحفون به أو يعاملونه أو يكون بينه وبينهم صلات قرابة . والملحمة — من حيث تمجيدها المباشر للبطولة والأبطال — أقرب إلى الموقف الحيوي المباشر في مدح الفضائل ، في حين أن المأساة تجعلنا نعطف على البطل النبيل ، لا من أجل نبلة ، بل من أجل الخطأ الذي تعرض فيه لكارثة . فنفهم بذلك الموقف الإنساني بطريق أبعد من أن يكون مباشراً .

ولهذا لم يعبأ أرسطو بالشعر الغنائي ، ولم يتحدث عن الشعراء الغنائيين ، وجعل الملحمة في المرتبة الدنيا الفنية بالنسبة للمأساة والملمهة ، كما أنه قلل من أهمية الخوقة في المسرحية اليونانية لأنها ذات طابع غنائي . وبتأثير نقد أرسطو في الشعر الأوربي كان نصيب الشعر الغنائي من الانتاج ضئيلاً نسبياً إذا قيس بشعر المسرحيات والملاحم ، وظلت الحال كذلك حتى عصر الرومانتيكيين .

ومنذ الرومانتيكية تجدد مفهوم الشعر الغنائي ، وولد مفهوم الشعر الحديث ، فأصبح مفهوم الشعر الحديث أنه تعبير عن لباب الأشياء وجوهرها ، وعن التجارب الوجدانية الصادقة من ثنايا الشعور الذاتي أيضاً ، ولكنه شعور يتجلى من خلال الصور . وهذه الصور تكشف عن الخلجات النفسية التي يقصر العلم عن الكشف عنها . وهي وليدة فلسفة الخيال كما هي عند الفيلسوف (كانت) . وفي هذه الفلسفة أصبح الخيال عملية توليد الصورة ، وأعظم قوة من قوى الإنسان للكشف عن الحقائق النفسية والكونية الجوهرية في الإنسان ، ولم يعد ملكة خطيرة ، وآفة يشترك فيها الإنسان مع الحيوان

بحيث يجب الاحتراس منه ، كما كان كذلك عند أرسطو والكلاسيكيين وفلاسفة العرب من قبل .

والذى يهمنى هنا — بخاصة — أن الصورة أصبحت تلعب فى التجربة الشعرية دور الشخصيات فى المسرحيات والقصص . وأصبح جوهرها باطنياً نفسياً ذا دلالة إيحاءية عميقة لا تقف عند المظاهر الخارجية والتعبير المباشر . وبذلك فرق الرومانتيكيون بين الذاتية المباشرة فى الشعر الغنائى والدلالة الإيحاءية بالصور الشعرية . ولنا أن نقول إن كثيراً من الشعر العربى القديم قد اهتدى فيه كثير من الشعراء إلى هذه الإيحاءية فى صورتها الساذجة الأولى دون أن يرشداهم النقد إليها ، وبها خف الطابع الذاتى المباشر ، لترك لما يساق من صور نوعاً من الدلالة على الباطن النفسى دون التصريح به . وحسبنا أن نورد فى هذا الإجمال شاهداً واحداً يوضح ما نقول ، قول ذى الرمة :

عشيرة مالى حيلة غير أنى بلقط الحصى والخط فى الترب مولع
أخط ، وأمحو الخط ، ثم أعيده بسكنى والغربان فى الدار وقـع

فهذه الصورة الشعرية تتوالى للدلالة على الحيرة واللوعة وشروء اللب ووحشة المكان التى تتجاوب مع أحاسيس الشاعر ، دون تصريح بهذه المشاعر .

ونستطيع أن نسوق فى ذلك معياراً مسلماً به فى نقد الشعر الغنائى منذ الرومانتيكيين وفلسفات الخيال الحديث ، هو أن التعبير المباشر أو القريب من المباشر تتضح فيه الذاتية ، ويضعف به الشعر الغنائى من الناحية الفنية . فالتصريح ووضوح الذاتية عدوان من أعداء الفن ، والجري وراء التعبير بالآهات والتعجب أو الأوصاف المباشرة يخرج بالعمل الشعرى عن نطاق الجمال ، ويجعله تقريرياً ، ويذهب بآثره . ولا شك أن مراتب الشعر فى دلالاته الإيحاءية أو التصويرية كثيرة ، ولا بد لتفصيلها من شروح طويلة ليس من غرضنا الآن أن نبينها . ولكن هذا المعيار الذى قلناه صحيح على إطلاقه .

فليس الشعر الغنائى — فى مفهومه الفنى الكامل استسلاماً للخواطر الذاتية ، وانسياقاً وراء العواطف المباشرة ، ونقلها لما يبدو لأول وهلة لفكر الشاعر ، بل هو أولاً — وقبل كل شئ — عملية ذهنية تثير بالطرق الفنية الخاصة فى نفوس القراء أحاسيس وأفكاراً عن طريق تمثيل الموقف النفسى وتصويره بالإيحاء لا التصريح . فعلى الرغم من أن (ورد زورث) يعرف التجربة الفنية بأنها (فيض تلقائى للعواطف القوية) ، فإنه

لا يلبث أن يتبع ذلك بقوله: (على أن يثير الشاعر آثار هذا الانفعال في حال طمأنينة وهدوء). فالاستسلام للذاتية المباشرة والخواطر الأولى — التي هي صدى الذاتية المباشرة — تفقد الشاعر أصالته، وتشبه من هذه الناحية انقياده إلى الصور التقليدية، وكلاهما قضاء على روح الشعر الغنائى وجوهره.

وقد تعقدت الوسائل الفنية التي ينادى بها الشاعر من الذاتية المباشرة في الشعر الغنائى على حسب المذاهب الأدبية التي تلت الرومانتيكيين. ويكفى أن نشير هنا إلى هذه الوسائل الإيحائية الكثيرة منذ الرمزيين ثم السيرياليين والتعبريين، ولكننا نخص بالذكر — لتوضيح غرضنا هنا في إيجاز — مقاله بندتو كروتشيه ثم ت.س. اليوت، ذلك أن بندتو كروتشيه يرى أن (التصوير الذاتى) في (الشعر الغنائى) موضوعى بطبيعته، لأن الشاعر يفكر ويطلق التفكير لينقل إلى الآخرين مشاعره بالطرق الفنية، دون أن يعبر مباشرة عنها، فكأنه بذلك يجعل (ذاتيته) موضوعية، وكأنه يتأملها في خارج نطاق ذاته، كأنما ينظر إليها في مرآة. وهذا ما يسميه بندتو كروتشيه: (موضوعية الذاتية) في الشعر الغنائى. ويطلق ت.س. اليوت في شرح هذه الموضوعية فعنده أن (الشعر ليس إطلاق العنان للانفعال، ولكنه الهروب من الانفعال، وليس هو التعبير عن الذاتية، ولكنه الهروب من الذاتية). ويتطلب ذلك — ضرورة — السيطرة على الرؤية الشعرية، والجهد الذهني الفني لتصويرها.

(فالشاعر ليست لديه شخصية كى يعبر عنها، ولكن وساطة خاصة، وليست سوى وساطة، وفيها تتألف المشاعر والتجارب على طرق خاصة ومفاجئة).
ثم إن الشاعر بعد ذلك:

(له أن يتخذ مادة شعره من تجربته الخاصة جزئياً أو كلياً، ولكنه كلما اكتمل بوصفه شاعراً فنانياً اتضح وضوحاً كاملاً لديه الفرق بين الإنسان الذى يعانى والفنان الذى يخلق، وأتيح لعقله على نحو كامل أن يهضم العواطف التي هي مادة عمله وأن ينقلها للآخرين).

ويسمى اليوت ذلك الجهد الذى به يستحق الشاعر أن يكون شاعراً: (المعادل الموضوعى).

ويعرفه بقوله :

(إن الطريق الوحيد للتعبير عن الانفعال في صورة فنية ينحصر في العثور على معادل موضوعي ، وبعبارة أخرى : على مجموعة من الأشياء ، أو على موقف ، أو على سلسلة من الأحداث تكون بمثابة صورة للانفعال الخاص ، بحيث متى استوفت الحقائق الخارجية التي يجب أن تنتهي إلى تجربة حسية ، فإن الانفعال يثار إثارة مباشرة)

ولا ينبغي أن يلتبس على القارئ هنا أننا إنما نتحدث عن الذاتية في مقابل الموضوعية فلا ينبغي أن نخلط بين الذاتية بهذا المعنى وبين الأصالة أو تميز الشخصية بطقها الفنية وجهدها ومكانتها في خلقها الأدبي . فالأصالة في معناها هذا لا بد منها . ولا تتضح الأصالة الفنية ، بل لا تتحقق إذا لم يتجنب الشاعر الذاتية بالمعنى الذي نقصده هنا ، وهو عرض ذات نفسه عرضاً مباشراً في خواطره وانفعالاته ، فتمحى بذلك شخصيته ويضوئ جهده في خلقه الأدبي ، وتتوارى أصالته .

ولتحقيق (موضوعية الذاتية) أو (المعادل الموضوعي) في الشعر الغنائي الحديث ، كثيراً ما يلجأ الشعراء لخلق أسطورة أو تأويل أسطورة قديمة ، أو اللجوء إلى عنصر قصصي ، على أن تحقيق ذلك لا ينحصر في الوسائل السابقة ، ولا يريد الآن أن نستطرد في الوسائل الفنية لاكتمال مفهوم الشعر الغنائي ، بحيث يبعد عن الذاتية المباشرة ، والطرق الفنية الحديثة لذلك . وحسبنا أننا بينا تطور النظرة إلى ذاتية الشاعر من خلال النقد العالمي ، وانتهينا إلى مقابلة الذاتية بالأصالة ، فظهور الذاتية بمعناها السابق يضعف من الأصالة الشعرية ، بل يمحوها . وعلى الشاعر الغنائي أن يجهد ما استطاع أن يراعى (موضوعية الذاتية) كما شرحه بندتو كروتشي في قولته السابقة . وهذه النتيجة هي المسلم بها ، وهي المعيار للنضج الشعري دون أدنى ريب . وهي ثمرة النقد العالمي في هذا المجال .

أما أجناس الأدب الموضوعية من مسرحية ثم قصة ، وهما الجنس المستأثران بالإنتاج الأدبي في الأدب العالمي الحديث ، ومنه أدبنا العربي ، فقد استقرت فيها الدعوة إلى الموضوعية ، منذ شرحها وأطنب في شرحها أرسطو فيما يخص المسرحية ، حين تكلم في نظريته في المحاكاة ، وحتم ألا يتحدث الشاعر بنفسه ، وإلا لما كان محاكياً . وهذه الموضوعية هي التي تكسب العمل المسرحي والقصصي قوة الحجة الفنية التي

تثير المشاعر والفكر معا . وقوة هذه الحججة من الجانب الفنى تناظر قوة الحججة المنطقية كما يقول أرسطو ، بل إنها لتفوقها ، لأن لها ميزة إثارة الفكر والمشاعر معا ، على حين أن الحججة المنطقية ينحصر مجالها فى النطاق الذهنى التجريدى .

وقد روعيت الموضوعية أدق مراعاة فى المسرحيات الكلاسيكية . وهى قاعدة فنية ضرورية للكمال الفنى . وقد بلغ من دقة مراعاتها لدى الذوق الكلاسيكى أن فولتير عاب أن تكثر الشخصيات المسرحية من إيراد أبيات الحكمة أو الأمثال فى حديثها فى المسرحيات بعضها مع بعض ، لأن الحكم أو الأمثال تتجاوز فكر الشخصية فى موقفها المأسوى أو المسرحى ، وتشعر القارئ بأن المؤلف قد تدخل مباشرة فى خلقه الأدبى . يقول فولتير فى تعليقه على مسرحية (السيد) لكورنى :

(جرت العادة فى ذلك الوقت أن يصوغوا كثيرا من الحكم فى المأسى . . وقد أقصاها الشعراء من المسرح . . إن الحكم تشف عن فكرة الشخصية بأكثر مما يراد ، حتى ليحسب المرء أن الشاعر قد تدخل فى عمله ، وأنه هو الذى يتحدث . وهذا لا يمنع من أن الحكم فى مسرحية السيد أنها جميلة فى ذاتها ، وأن المرء كذلك يصغى إليها بمزيد من السرور) .

وفى المسرحيات الرومانتيكية ، وبخاصة فى الميلودراما ثم الدراما ، ظهرت نغمة خطائية تشعر بذاتية المؤلف ، وقد عابها جميع النقاد العالمين بعد موت الرومانتيكية . وقد أصبحت هذه الموضوعية مستقرة فى المسرحيات والقصص منذ الواقعية .

وهنا ننبه إلى أمر دقيق ، هو أن الشاعر كثيراً ما يصور آراءه وميوله من خلال شخصياته المسرحية . وليس ذلك بمعيب متى برر هذه الأفكار والمشاعر بمجرى الأحداث فى خلقه الأدبى ، بحيث تظهر أمراً طبيعياً على لسان الشخصيات فى موقفها ، فلا يبدو فيها أن الشاعر تدخل مباشرة بحال من الأحوال ، أو أنه يتوجه بها رأساً إلى المشاهدين فى المسرح أو إلى القراء . ولنا بعد ذلك — فى هذا النطاق — أن نبحث عن مدى شفافية العمل المسرحى أو القصصى عن عواطف صاحبه أو شخصيته . فمثلاً لا شك فى أن ملهارة : (عدو المجتمع) لموليير تشف عن ضيق موليير نفسه باغتراب الفضيلة فى المجتمع الذى عاش فيه . وكثير من آراء (الست) — وهو بطل تلك الملهارة — هى فى

الحقيقة آراء مولير نفسه . ولا ريب مع ذلك أن آراء ذلك البطل في مجرى المسرحية آراء طبيعية مبررة مستقلة عن شخصية مولير . بحيث لانحس في لحظة من اللحظات أن مولير قد تدخل تدخلًا سافرًا في عمله . وثم تكثر البحوث في النقد الغربي عن شخصية أمثال راسين أو مولير أو إبسن في أعمالهم الأدبية التي هي موضوعية في صبغتها الفنية وطابعها العام . وهذه الآراء للكاتب أو الشاعر في مسرحياته أو قصصه تمثل الجانب الغنائى المبتوث في القلب الموضوعى ، وفيها يبحث عن غنائية *Lyrisme*

الشاعر . وهي ما نستطيع أن نسميه (ذاتية الموضوعية) ، وهي مبدأ لا غبار عليه متى توافر فيه البرير الخارج عن نطاق الكاتب كما قلنا . و (ذاتية الموضوعية) هذه تقابل (موضوعية الذاتية) في الشعر الغنائى كما سماها بندتو كروتشيه من قبل على نحو ما شرحنا . وكلاهما من المبادئ التي يقرها النقد العالمى ، ومن ثمرات البحث في الذاتية والموضوعية في ذلك النقد .

و (ذاتية الموضوعية) هذه — على نحو ما شرحنا — هي التي نستطيع بها أن نفهم ما يقوله سارتر من أنه (لاحيدة في الفن) ، إذ أن كل عمل أدبى دعوة ، وإدراك خاص للحياة ، واتخاذ موقف حيالها . فلا سبيل إلى أن تختفى شخصية الكاتب ، وتمحى معالم ذاته في خلقه الأدبى . فهو نجى وراء عمله الموضوعى . ولا ينبغي بحال أن يقف فيه موقف المستهتر أو المغترب عن عصره ومجتمعه . ولكل كاتب في ذلك موقفه الخاص . ولكن موقف الكاتب ، وآراءه وأفكاره الذاتية في قصصه ومسرحياته ، لا يمارى سارتر لحظة واحدة أنها يجب أن تكون لها ما يسوغها في العمل الأدبى مستقلة عن شخصية خالقها ، وإلا ضاع النضج الفنى كما ضاع الأثر المقصود للعمل الأدبى في وقت معا . وهذا السلك الجاهل في (ذاتية الموضوعية) واضح في قصص سارتر ومسرحياته جميعاً . وإنما عارض سارتر بقولته السابقة الكاتب الواقعى (زولا) ، وهو الذى كان يدعو إلى موضوعية للكاتب تشبه موضوعية العالم في عمله . وفي الحق أن قصص (زولا) مرآة كذلك لآرائه في كثير مما غص به مجتمعه من شرور وقبح ، ومن مظالم ينوء بعبئها طبقة العمال على الأخص ، وهو ينشد — كما قال هو — من وراء هذا التصوير مثالية في مجتمع جديد ، على الرغم من موضوعيته التامة ، أى من وراء

تبرير الأحداث في قصصه بمجراها الطبيعي في الأحداث والمواقف التي أحكم تصويرها كما حدث تماماً في قصص سارتر ومسرحياته ، وفي القصص والمسرحيات العمالية جميعاً مع خلاف عن أدب المواقف عند سارتر من أدب زولا في قصصه ، وهو خلاف لا يمس جوهر المسألة التي نعالجها هنا ، ومن المشهور الذي نشير إليه هنا أن مسرحيات شوقي الشعرية قد أضعف منها أن شوقي لم يستطع دائماً أن يحقق (ذاتية موضوعيته) ، فبرزت مشاعره الغنائية غير مبررة تبريراً كافياً ، وأقحمت أحياناً إقحاماً على المسرحية ومازال هذا العيب الفني في كثير من مسرحياتنا وقصصنا في الأدب الحديث ، وبخاصة في أدب الخيالة .

وبما سبق أن قلنا في شرح (ذاتية الموضوعية) نستطيع أن نوفق بين دعوة فلوبر إلى الموضوعية التامة وأن يحتم أن يختنق الكاتب في خلقه الأدبي (كما يختنق الله في الخليقة) ، وأن يتصرف في إنتاجه (بحيث لا تفهم الأجيال أنه عاش) ، وبين قوله أيضاً في مجال آخر مشيراً إلى قصته الشهيرة (مدام بوفاري) ، وإلى بطلتها مدام بوفاري (مدام بوفاري هي أنا) . وقد صور في مختلف قصصه الخيل الذي عاش معه ، وكيف أخفق هذا الخيل ، وتراءى آثار داء العصر المشثومة في إختناق شخصياته جميعاً وبث في ذلك كثيراً من آرائه ومشاعره ، ولكنه حقق موضوعية ذاته في عمله المسرحي والقصصي تحقيقاً كاملاً بالغاً مداه ، وإن شفت بعد ذلك عن موقفه هو في الحياة .

هذه المبادئ العامة حول الذاتية والموضوعية هي التي انتهى إليها النقد العالمي في فلسفاته الفنية وفي تاريخه الطويل ، وإليها يرجع كثير من القواعد الفنية الخثرية ، والمعايير الجمالية ، والوسائل الناضجة التصويرية التي تختلف باختلاف الأجناس والمذاهب الأدبية ، فما لا سبيل إلى الحديث عنه وشرحه في هذا المجال .

لا تفاؤل ولا تشاؤم بل ثورة أو تمرد

آن أن نقضى على التعلل برفض أدب أو قبوله تبعاً لمعيار التشاؤم والتفاؤل وحدهما فكثيراً ما يضلل هذا المعيار في تقويم الأدب ورسالته ، وقد أدى ذلك — في بعض ما نسمع ونقرأ — إلى الرجوع للدلالة المباشرة للأدب والموقف الأدبي ، مما نعهده ويعده النقد العالمي نظراً متخلفة . ولم تعد لهذا المعيار قيمة في النقد العالمي المعاصر ، فلا ينبغي بحال أن نحاول اللجوء إليه ، وعلى منهج خاطئ . ولهذا يجب أن نصفي هذه القضية ، فنبين معنى التشاؤم والتفاؤل الفلسفيين ، ونشأتهما في الفلسفة العالمية ، ثم صلتها بالإنتاج الأدبي ، وخطأ تطبيقهما في الموقف الأدبي ، وارتباطهما مع ذلك بثورة الفكر البشري أو تمرد — على فرق ما بين الثورة والتمرد — ثم بعزلة الوعي الإنساني أو جماعيته . ولكل هذه المسائل صلة بالموقف الأدبي ، في معنى الموقف الحديث .

وأصل التفاؤل في العربية التيمن ، وهو ضد الطيرة (بتشديد الطاء وكسرها) وهي لها يتشاءم به ، أى يتوقع به سوء . وقد كان العرب يسمون مظان المهالك بأضدادها تفاؤلاً بالنجاة منها ، فمثلاً يسمون المهلكة مفازة ، أى مكاناً للفوز ، ويسمون الكسيرة جبيرة ، تفاؤلاً بجبرها مما أصابها من كسر والتمين المرادف للتفاؤل مأخوذ من اليمن أى البركة ، وأصله من اليمن ضد اليسار ، ولهذين المعنيين صلة شعبية بما كانوا يسمونه السوانح والبوارح . فأصل البرح الشر ، والبارح من الصيد مامر من يمن الصائد إلى يساره ، وكانوا يتشاءمون به ، وضده السوانح ، وهى من الصيد ممرت من يسار الصائد إلى يمنه ، وكانوا يتفاءلون بها . فلمعنى التفاؤل والتشاؤم صلة بعقائد شعبية تركت أثرها في الأدب ، فاليمين واليمن بركة وبشارة ، والشمال شر وشؤم ، يقول الشاعر لحبيته :

أبني ، أفي يمنى يدك جعلتنى فأفرح ، أم صيرتنى في شمالك

أبيت كائن بين شقين من رحي حذار الردى أو فرقة من زبالك

ومن المشهور أنهم كانوا يتشاءمون كذلك بنعيب الغراب ، لأنه شؤم باليمن ، فكان آخرون يعيرون على سواد الشعب مثل هذا التطير ، ومنهم من قال فيما يرويه المبرد في الكامل :

(ظهر قصايا معاصرة — ٣م)

ب البين لما جهلوا
ناقصة أو جمل

والناس يلحون غمرا
وما غراب البين إلا

ويسندون إلى مجنون ليلى أنه خرج يوماً لزيارة ليلى ، فلما قرب من منزلها لقيته
جارية عسراء (أى تعمل بيدها الشمال دون اليمين) ، فتطير منها ، وأنشأ يقول :
وكيف يرجى وصل ليلى ، وقد جرى بجد القوى والوصل أعسر حاسر
صديق العصا ، صعب المرام ، إذا انتحى لوصل امرئ جذت عليه الأواصر

فالمعنى الأصلي للتفاؤل والتشاؤم — على حسب ما سبق أن قلنا واستشهدنا — له
صلة وثيقة بدراسات الفولكلور والعادات والتقاليد الشعبية التى تركت آثارها فى
الأدب ، ومعانى الألفاظ اللغوية ، ولكن هذا المعنى — على الرغم من أنه أصل
للمعانى الفنية الفلسفية التى سنذكرها — لا أهمية له فى دراستنا ، لأنه متصل بالمزاج
والتقاليد ، لا بمبدأ عقلى أو فنى .

وقد أصبحنا نسوى فى المعنى بين التفاؤل والكلمة المرادفة له فى اللغات الأوربية ،
وهى : Optimisme ، كما نسوى فى المعنى بين كلمة التشاؤم والكلمة الأجنبية
المرادفة لها كذلك ، وهى : Pessimisme — والأولى مشتقة أصلاً من الكلمة اللاتينية
Optimus وهى صيغة التفضيل من mal (malus) بمعنى سيئ أو ردى . وقد
صارت الكلمتان الأوربيتان السابقتان اسمين لمذهبين فلسفيين تركا أثرهما فى الأدب فى
عصر متأخر . وقد سبقت الكلمة الأولى : « التفاؤل » Optimisme إلى الوجود ،
فاستخدمت كذلك فى الربع الثانى من القرن الثامن عشر ، وقبلت من الأكاديمية الفرنسية
عام ١٧٦٢ — أما الكلمة الثانية فلم تستخدم كذلك إلا فى أوائل القرن التاسع عشر فى
أوروبا ، ولم تصبح اسماً فلسفياً فى معارضة الكلمة الأولى إلا عام ١٨١٩ ، على يد
شوبنهاور ، على حين اشتهر لايبنتز بأنه الذى فلسف الكلمة الأولى . وبعدت الكلمتان
لسابقتان عن أصل وضعهما اللغوى ، كما يجب أن نلاحظ نظير هذا البعد فى استخدامنا
لكلمتى التفاؤل والتشاؤم العربيتين ، بعد أن جعلناهما مرادفتين للكلمتين الأوربيتين .

ولكى نصل إلى نتائج حاسمة فيما يخص الإنتاج الأدبى والمذاهب الفنية فيه ، لا ينبغي
أن نترسل فى خلافاً جزئية ، بل علينا أن نحدد الفرق بين التفاؤل والتشاؤم فى

طرفيها الكاملى التناقض . وإذن يكون مبنى التشاؤم والتفاؤل على مبدأى الخير والشر فى هذا العالم ، وصراعهما بعضهما مع بعض ثم على المصير المحتوم من صراعهما . ولا يزعم أحد من المتفائلين — ومنهم لا يبنئز نفسه — أن الشر لا وجود له ، ولا يجرو متشائم على إنكار وجود الخير فى العالم كذلك ، ولكن على حين يرعم المتفائلون أن الخير أصيل ، وأن الشر عارض ، يرى الآخرون أن الشر هو الأصل . ويترب على المسلكين تبرير نفسى يؤثر فى نظرة كل من الفريقين للحياة فيرى الأولون نظراتهم القصوى — مثل لا يبنئز ، وبوب وبولنجبروك وسينوزا — أن الشر عارض ، بل يرى لا يبنئز أن هذا العالم خير مايتصور من عوالم ، وبعبارة أخرى : ليس فى الإمكان أبدع مما كان ، على حين يرى الفريق الآخر فى تطرفه أن الشر هو الغالب ، حتى أن الحياة لاتستحق أن يعيشها الإنسان ، لأن الشر يقضى على الخير ، ويتبع ذلك أن الألم هو الأصل ، واللذة عارضة ، تمر فى صورة لحظات قصيرة لا وزن لها .

وتصل هذه التجريدات الفلسفية كذلك بالبحث عن السعادة ، فينشدها قوم وراء هذا العالم ، فى الدار الآخرة . فالسعيد من تملك الحقيقة الكبرى باهتدائه إلى الله ، وفى ظفيره برضاه ، كما يرى سان أوغسطين مثلاً ، أو أن السعيد من قضى على حاجاته جميعاً بالزهد ، كما يرى ذلك الصوفية . وهناك خلق الفضيلة وترويض النفس عند الرواقين وخلق المتعة عند الأبيقوريين الذين يعارضهم أمثال سينكا فى محاورته العاشرة من كتابه (الحياة السعيدة) بأن الفضيلة هى السعادة ، وأن الرجل الفاضل لا يمكن أن يلحقه شر ، لافى هذه الحياة ، ولا بعد الموت ، كما يقول سقراط وأفلاطون . وهذا حل ميتافيزيقى لمشكلة الخير والشر ، أو للتشاؤم والتفاؤل والبحث عن السعادة .

ولا يعنينا كثيراً هنا أن نترسل فى هذه الاتجاهات الميتافيزيقية . بل علينا أن نربطها بالمسلك الإيجابى أو السلبي تجاه الحياة ، والمجتمع ، فإذا بلغ التفاؤل حد تيسير كل شئ ، والنظر إلى الجانب السهل من وجهة نظر فردية ، أدى ذلك إلى عزلة الفرد واستهتاره ، وحينئذ يقترب التفاؤل من التشاؤم فى الأثر الاجتماعى الضار ، فى حين يدفع التشاؤم إلى سلبية مطلقة ، تستهت بالحياة والناس . فسواء نشد المترهب سعادته فى صومعته أم دفن المستهت وجوده فى ملذاته ، فكلاهما قد قضى على ذات نفسه بوصفه مدنياً ونفى نفسه من مجتمعه ، وانتهى إلى نوع من العدم ، يتنافى ومعنى الوجود الإنسانى المدنى فى أول مبادئه .

ولكننا إذا انتقلنا من هذه التجريدات إلى المجال الأدبي ، رأينا المسألة في ضوء آخر . ذلك أن مرد التشاؤم والتفاؤل في الأدب إلى أسس التفكير الإنسانية ، والتعبير عن معوقات السعادة . وسواء اتخذ هذا التفكير طابعاً أقرب إلى اليأس ، أم اتجه إلى البحث عن مخرج من هذه المعوقات ، وسواء كان هذا المخرج في صورة عقيدة غيبية أم صورة صراع اجتماعي وإدراك مدني ، فهو أولاً وآخره تفكير إنساني ، له إلى جانب دلالاته على نظرة صاحبه ، ميزة التأمل في نظم مدنية ، تنتج عنها مدلولات — سواء كانت مباشرة أم غير مباشرة — تتصل بتعميق الإدراك ، ومعرفة الوجود ، والنظر إليه من جوانب مختلفة قد تتكامل متى تكشفت عن أبعاد اجتماعية ، ولو من خلال عقائد غيبية .

فمثلاً صور اليونانيون الإنسان ضحية للقدر ، كما في مسرحيات ايسخيلوس وسوفوكليس ، أو ضحية للجنة حلت عليه من آبائه ، ولم يقل أحد إن هؤلاء متشاؤون ، لأنهم يدركون الخير والشر في صورة جماعية وعندهم أن كل شر يأتية المرء يتعدى ضرره نطاق من يرتكبه . ويظل الشر في صراع كذلك مع الخير حتى ينتصر الخير في عاقبة الأمر . وتترأى هذه العقيدة في ثلاثية ايسخيلوس التي عنوانها جميعاً : أورستيا — حيث ينال أورسطس العفو بعد قتله أمه — في المسرحية الثالثة التي عنوانها : يومينيدس . ومشهور أن أبا العلاء كان يعد الوجود الإنساني بمثابة جنابة ، وأنه كان يستوى لديه صوت النعي إذا قيس بصوت البشير وأنه قال (وهل صحة الجسم إلا مرض ؟) وقد عاد الشر أصيلاً في الناس :

ما فيهم بر ولا فاجر إلا إلى نفع له يجذب
أنفع من أنفعهم صخرة لاتظلم الناس ولا تكذب

ولكنه في صيحاته الساخطة الآيسة أكثر الأحيان قد عمق معرفتنا بالشر وطبيعته ، وبخاصة في مجتمعه . ووراء ذلك تترأى الرغبة الإيجابية ، والحرص الحصب على نشدان التغيير الاجتماعي الشامل لدى القارئ لهذه الصيحات العميقة :

مل المقام . حكيم أعاشر أمة أمرت بغير صلاحها أمراؤها
ظلموا الرعية ، واستباحوا كيدها وعذوا مصالحها ، وهم أجراؤها

وكثيرا ما اتخذت شكوكه الميتافيزيقية طابعاً إيجابياً في التشهير برجال الدين في عصره ، وبزيف إدراك التقوى لدى الناس ، وبدجل الوعاظ ، مثلاً :

وقد فتشت عن أصحاب دين	لهم خلق وليس لهم رياء
فألفيت البهائم ، لاعقول	تنير لها الطريق ، ولا ضياء
وأصحاب الفطنة في اختيال	كأنهم لقوم أنبياء
فأما هؤلاء فأهل مكر	وأما الآخرون فأغبياء
إذا كان التقى بلها وعيا	فأعيار المذلة أتقياء

ويصف كذلك بعض وعاظ عصره :

فويلحك قد خدعت وأنت حر	بصاحب حيلة يعظ النساء
يحرم فيكم الصبياء صبحا	ويشربها على عمد مساء
يقول لكم : غدوت بلا كساء	وفي لذاته رهن الكساء
إذا فعل الفتي ماعنه ينهى	فمن جهتين لا جهة أساء

ومعلوم ما قام به أقانيم الثورة الفرنسية الثلاثة من جهد اجتماعي في سبيل قيام الثورة الفرنسية التي آتت ثمارا إنسانية طيبة . وهم ديدرو وروسو وفولتير . وقد كان روسو متفائلا . وعنده أن كل ماخرج من يد الطبيعة فهو حسن ، ولكن الإنسان هو الذي يفسده .

وفي رسالته في العناية الإلهية ما يؤكده هذه العقيدة ، في حين كان ديدرو ذا تشاؤم ميتافيزيقي يكاد يكون مطلقا . وعلى الرغم من تناقض أقواله في طبيعة الإنسان ، فإنه يقرر أن المرء حيوان ضار لو ترك لطبيعته ، فإنه حينئذ سيغتصب زوجة أبيه ، ويدق عنق والده . وقد كان فولتير متشائما في اعتقاده في تأصل الشر في العالم ، وقد ألف قصته « كانديد أو التفاؤل » ، ليرد على لا يبنتر وروسو في تفاؤلهما . ولكنه بعد أن يصور لنا « كانديد » ، وقد تعرض لكوارث من شأنها أن تهد عقيدته في التفاؤل وانتصار الخير ، ينهي قصته بقولته المشهورة ردا على البحث في الخير والشر : « ألا فلننصرف إلى فلاحه بستاننا » . فينتهي بذلك إلى البحث عن السعادة فيما يتاح لنا من عمل الخير برغم كل العوائق الطبيعية وغير الطبيعية . وهذا مسلك يذكرنا بما اهتدى إليه فاوست في مسرحية فاوست الثانية لجوته ، حيث عرف أن الحقيقة فوق مستوى

العقل البشرى ، والسعادة فى عمل الخير ، وفى الحب ، حب الانسانية وحب الجمال .
الذى يرمز له جوته بهيلين . ويختتم جوته مسرحيته الثانية هذه بقوله :
« إن الأنوثة تقودنا إلى أعلى »

وقد كان باسكال يرتاع أشد الارتياح لفكرة الوجود ، ووحدة الانسان ، وجهل
مصيره ، ويستغرق فى ارتياحه حتى ليعروه اليأس :

« حين أنظر إلى هذا العالم الصامت كله ، وفيه الانسان لا نور لديه ، متروكا
لنفسه ، كأنه ضال فى هذا الجانب من العالم دون أن يدري من الذى وضعه فيه ،
وأى عمل أتى ليفعله فيه ، وما مصيره بعد الموت ، عاجزا عن كل معرفة ، حينئذ
يعرونى رعب شبيه بالرعب الذى يعرو امرءا حمل نائما إلى جزيرة مهجورة مرعبة ،
فانتبه لايعرف أين هو ، وليست لديه وسيلة للخروج منها ، وأتعجب من أجل ذلك
كيف لا يعرو الانسان الرعب من مثل هذه الحالة البائسة » .

ولكن يبنى لدى باسكال مخرج إيجابى من هذه الحالة ، هو حرية الانسان فى
ترجيئه مصيره ، فعليه أن يغامر . ومن أجل ذلك يشبهه بالمبحر الذى لا بد له أن يبحر ،
ولكن بقيت أمامه حريته فى أية سفينة يختار الإبحار .

ثم هاهو ذا لافروبيير ، من الأخلاقيين فى العصر الكلاسيكى الفرنسى ، يرى
الشر أصيلا فى الناس ويقول :

« لا ينبغى أن نغضب على الناس حين نرى قسوتهم وكفرائهم بالصنيع ، وظلمهم
وغطرستهم وحبهم لأنفسهم ، ونسيانهم للآخرين ، فهم هكذا خلقوا ، وهذه
طبيعتهم ، ويستطاع تقبل ذلك كما نتقبل سقوط الحجر إلى الأسفل ، وشبوب النار
إلى الأعلى » .

ومع هذه النظرة القائمة لم يكن سنط لافروبيير عابثا ولا سلبيا ، فأخذ يتخذ هذا
السنط طابع الإيجاب فى الدعوة إلى تقليم أظفار الحيوان الحبيء فى الانسان . وبذلك
كانت سخريته المرة من غرور الانسان ومن ظلم لأخيه الانسان بمثابة تمهيد للثورة .
الرومانتيكية فيما بعد كما قرر ذلك كثير من نقاده الأوربيين . ولندكر من بعض حملاته
على فساد الانسانية رأيه فى الانسان وأنه فى علاقته بأخيه الانسان أخطر شرا من الذئب .
فى علاقته بالذئب . يقول لافروبيير :

« . . أسمع صوت نفي في أذني لا ينقطع أن » الإنسان حيوان عاقل . من الذي منحكم أيها الناس هذا التعريف ؟ أهى الذئب والقروء والأسود أم أنتم الذين منحتموه أنفسكم بأنفسكم ؟ إنها لمهزلة أن تصفوا إخوانكم من الحيوانات بالسوء في حين تخلصون أنفسكم بالخير . دعوها قليلا تضع لها تعريفا وسترون كيف تتناسى نفسها في معاملتكم . لن أتحدث — أيها الناس — عن طيشكم وجنونكم وزيغكم وهي صفات قد تفضلون بها اليربوع والسلحفاة اللذين يسلكان طريقهما في هدوء ، دون تغيير لما في طبيعتهما من غريزة . ولكن استمعوا لي لحظة تقولون عن نسر ضار حين يخف سريعا إلى فريسته منقضا على فرخ الحجلة : « مأروعه طائرا ! ! » ، وتقولون عن كلب صيد ينازل أرنباً وحشياً : « مأعجبه كلبا ! ! » . وقد أقبل كذلك أن تقولوا عن إنسان يطارد خنزيراً برياً فيقتنصه : « هذا رجل شجاع » . ولكن إذا رأيتم كلبين في صراع أحدهما مع الآخر ، يعضه ويمزقه بأنيابه ، فستقولون : « يالهما من حيوانين أحمقين ! ! » . وتفرقانهما بالعصا . فإذا قيل لكم إن قطط بلد كبير اجتمعت كلها في سهل ، وبعد أن شبعت مواء اشتبكت في سعار بعضها مع بعض ، فأعملت أسنانها ومخالبها ومن هذه الملحمة بقيت من الجانبين جثث تسعة أو عشرة آلاف قطعة ، في حومة القتال ، فعفنت الجوارح بما نشرت من نتن ، ألا تقولون : « هذه أشنع جلبة سمع بها » ؟ وإذا فعل الذئب مثل ذلك . ألا تقولون : « أي عواء ! ! وأية مجزرة ! ! » ؟ وإذا كان هؤلاء وأولئك يقولون لكم إنهم إنما يتطلبون المجد ، ألا تستنتجون من خطابهم لكم أنهم يطرحون المجد في ذلك اللقاء الحميل كي يقضوا على نوعهم ويدمروه ؟ وبعد أن تصلوا إلى هذا الاستنتاج ، ألا تضحكون من صميم قلوبكم من سذاجة هذه الحيوانات المسكينة ؟ وها أنتم أولاء بوصفكم عقلاء الحيوان ، وبما امتزتم به عن هذه الحيوانات التي تستخدم أسنانها وأظافرها — قد اخترعتم سلفا الحراب والسهام والسيوف والمدى ، ومبررين اختياريكم لها خير تبرير فيما أرى ، لأنكم بأيديكم وحدها ماذا كنتم تستطيعون سوى اجتثاث الشعر ، وخدش الوجوه ، أو سمل العيون ، بعضكم مع بعض ، على أقصى ماتقدرون وبدلاً من ذلك ها أنتم أولاء مزودين تستخدمونها ، تيسر لكم طعنات متبادلة فوهاء ، منها تسيل دماؤكم حتى آخر قطرة ، دون أن تستطيعوا الخوف من المهرب منها . . »

ألا يرى القارئ لمثل هذا التصوير ووراء هذا التشاؤم الاجتماعي نوعاً من الترفع بالإنسانية أن تنحط إلى تمزيق بعضها بعضاً ؟ ثم أليس وراء ذلك عقيدة مجدوى هذه الصبيحة الساخرة العميقة المعنى ؟ وهذا « لا بروير » نفسه ، يدفعه تشاؤمه في تصوير الشر إلى استبشاع الظلم الواقع على الفلاحين في القرن السابع عشر ، في أوغل عصور الاقطاع . وهاهي ذى صورتهم الفريدة في العصر الذي كان للطبقات فيه مكانة القداسة العقيدية :

« يرى المرء بضع حيوانات متوحشة مابين ذكور وإناث ، منتشرة في الريف ، على سبخها سواد ، ترهقها غبرة ، قد أمعنت الشمس في إحراقها ، مرتبطة بالأرض تحفر فيها ، وتقلبها في عناد لا يقهر ، ولها مايشبه الصوت الملفوظ . وحين تقوم على ساقيها ، تبدو لها وجوه كالناس وحقا هم أناس . في الليل يأتون إلى جحور ، حيث يعيشون على الخبز الأسود والماء وأعشاب الحقول . وهم يكفون الآخرين من الناس جهد الزرع والحراث والقطاف ، كي يعيشوا . ولذا يستحقون ألا يعوزهم هذا الخبز الذي هو من ثمار غرسهم » .

فعلى الرغم من تأصل الشر في نظر لا بروير ، قد دفعه فكره العميق إلى تصوير أنواع من الضيق تبصرنا بمواطن الداء في الإنسان والمجتمع ، وتحملنا على التفكير في إمكان تغيير النظم وتهذيب الطبائع الوحشية في أصل خلقتها ، والخروج من نطاق الذات إلى الاعتماد بالإنسان المدني .

وسبق أن قلنا إن التشاؤم في مقابل التفاؤل لم يوجد بوصفه مذهباً وقواعد سلوك وفكر إلا في أوائل القرن التاسع عشر . وذلك في المجال الفلسفي . ولم يترك له أثراً في الأدب أيام الرومانتيكيين ، إذ على الرغم من سخط هؤلاء وضيقهم بمجتمعهم ، وعلى الرغم من شكوكهم الميتافيزيقية كان أدهم تأثراً يرمى إلى زلزلة الطبقة الأرستقراطية لإحلال البرجوازية محلها ، وكانت البرجوازية الطبقة المهضومة في تلك الفترة وهاهو ذا الفريد دي فيني — وهو يتفرد من بينهم بنظرته القائمة إلى الحياة وقيمتها حتى ليعد الأمل أعدى أعداء الإنسان ، ويرى — كالضوفية — أنه لا ينبغي للإنسان أن يعقله صلة بإنسان ، لأن كل عاقل ينبغي أن يسأل نفسه هذا السؤال : من الذي يترك صاحبه قبل الآخر ؟ وهذا السؤال نفسه كفيل بالقضاء على مافي الحب والصلوات الإنسانية من

قيمة . ولا سبيل لراحة الانسان إلا بأن يقضى بنفسه على كل أمل لنفسه . على أن الفريد دى فينى بذلك — وهو صاحب البرج العاجى ، وأول من تلفظ بهذا الاصطلاح — لم يقنع بالانطواء على نفسه ، فكان شديد الصلة بمشكلات عصره الاجتماعية . ولا ينبغي أن نغتر ببعض أقواله التى قد يفهم منها الاستهتار أو الانطواء ، كقوله :

« الطبيعة قاسية مستهترّة صامته ، فجازها على صمتها بالصمت » .

فهذا الصمت الذى يدعو إليه — فى خلق كمخلق الرواقين — صمت صحاب ، من نوع شديد الأثر يدوى فى أعماق أعمق الوعى . مما جعله هو نفسه يقول قولته الشهيرة فى تواضع المصلحين :

« لست سوى داعية أخلاقى ملحمى ، وأهون به من أمر ! » .

وقد اتخذ التشاؤم والتفاؤل صبغة فنية فى الصراع الفكرى بين الواقعية الأوربية من ناحية ، والواقعية الشرقية من ناحية ثانية ، ثم بين المذهب الأخير والمذهب الوجودى . وفى رأينا أن المجادلات بين هذه المذاهب الفنية باسم التفاؤل والتشاؤم هينة قليلة الجدوى يتيسر الفصل فيها على حسب ما قاله أصحاب هذه المذاهب نفسها . فقد عاب المعاصرون لزولا وبلزاك عليهما وعلى أتباعهما أن هؤلاء يصورون الشر ، وبعض قصص زولا عنوانها (الحيوان الإنسانى) ، وفيها — كما يعترف زولا نفسه — تصوير أوحال الوجود . ولكن زولا — شأنه شأن بلزاك — يصرحان فى كثير من رسائلهما وكتبهما أن واقعية الشر أو مراعاة الصدق فى تصويره لا منافاة بينهما وبين المثال الخير الذى يستلزمه تصوير الشر ، ومما يقوله زولا فى ذلك أننا — نحن الواقعيين — مثاليون كالرومانتيكيين ، ولكننا لا ننشد مثلنا بالأحلام ، ووراء كل تجربة نصورها ما يشبه دق ناقوس الخطر للمجتمع حتى يتلافى إنتاج مثل هذه النتائج .

أما الواقعية الشرقية فببدوها تصوير (استلاب) الإنسان فى عصره وطبقته ، وفلسفتها تقوم على الجبرية المادية ، وهذه الجبرية ليست عقبة كأداء فعها ما يشبه العقيدة فى المستقبل ، عن طريق جهود الفكر فى بنيته العليا . ومبدأ (الاستلاب) هذا مشترك بين النقد الوجودى والنقد الواقعى الاشتراكى عند ماركس وأتباعه . ولكن هؤلاء يرون أن يتصرف الكاتب فى كل موقف من مواقفه بحيث يجد الإنسان مخرجاً

للحياة ولا انتصارها من وراء ما يصور الكاتب من مشكلات ، على حين يرى الوجوديون .
ونقاد الغرب جملة أنه لا ينبغي إرسال القول كذلك على إطلاقه . فقد يكون من
التكلف ومن باب تزييف الموقف أن يصوره الكاتب بحيث يبين عن خير على حين
لا خير فيه . ويرى سارتر أن الخير في العالم شعلة ضئيلة تهددها رياح الشر كل جانب ،
ويقوم على رعاية هذه الشعلة قلة من صفوة الناس . وطالما حمل عليه نقاد الواقعية
الاشتراكية الشرقية — وبخاصة قبل أن يتفهموا قصده فيتقربوا إليه . تقرباً كبيراً في
السنين الأخيرة — وفي الحق أن سارتر وأتباعه لم يفقدوا ثقتهم بباطن الإنسان ، ومن
وراء المواقف الحالكة التي يصورونها دعوات إيجابية بعيدة المدى ، ومقصودة عن
وعى مشبوب . يقول سارتر :

« والرؤية الواضحة للموقف الأشد حلكة هي في نفسها عمل من أعمال التفاؤل :
لأنها تتضمن في الحقيقة أن هذا الموقف قابل للتفكير فيه ، أي أننا لسنا تأهين فيه كما
نتيه في غابة حالكة ، وأنها على عكس ذلك نستطيع أن ننزع أنفسنا منه ولو بالفكر ،
وأن نمسك به تحت نظرنا ، وإذن نتجاوزه سلفاً ، ونتخذ قرارنا تجاهه ، حتى لو كان
هذا القرار يائساً » .

وذلك أن اليأس في موقف من المواقف — إذا كان هو الصورة لحقيقته — لا ينبغي
تزييف تصويره فإن تزييفه تضليل للطاقة الحيوية ، على حين يكون الفصل فيه عن وعى
تبصيراً صائباً به . وتحويلاً للطاقة الحيوية إلى البحث عن مخرج آخر تبين فيه أصالة
الإنسان ويتجلى فيه كفاحه . على أن سارتر نفسه يقول في مكان آخر :

« إذا تردد الكاتب بين موقفين أحدهما الموت ، فعليه أن يتصرف بحيث يختار
الحياة » .

ومدار الأمر في كل حال على صدق الموقف وما له من دلالة إنسانية .

وقد اتجه (ألبير كامو) إلى شرح عبث الحياة واستعصائها في ذاتها على الفهم ،
في بحثه : (أسطورة سيزيف) ، ولكنه قرر صريحاً أن في إطار هذه الحياة الحاطة في
أصلها يجب أن تتجه جهود الإنسانية لخلق معنى لها وتوكيده . وقد شرحنا ذلك في
بحث سابق لنا عن مسرح العبث . وعلى أية حال قد تقاربت وجهتا النظر الواقعية
والوجودية في هذا المجال ، بقدر ما اقتربتا في الأسس الفلسفية وشرح ذلك حق الشرح .
يطول به الحديث هنا ، وهو يستدعى بحثاً على حدة ، وحسبنا الآن توكيده في إيجاز .

والذى نخرج به من كل ذلك أن الاعتداد بالتفاوت والتشاؤم في ذاتهما أمر مضلل ،
وذلك لأسباب كثيرة نشير إلى أهمها في إيجاز .

فالمتشائم الذى يرى تأصل الشر في الحياة ، وأن الألم والمصير الظالم يتهدد الناس
حتى الأبرياء قد يكون إيجابياً في دعوته ، إنسانياً في نزعته ، حريصاً كل الحرص
على توكيد الذات الإنسانية في أدبه ، مما ينتج خير الثمرات . وقد رأينا مثالا لذلك في
أبي العلاء . وأى أدب أشد تشاؤماً من أدب المتصوفة ، وقد كان لكثير منهم صنوف
من هجاء المجتمع ومساوئه في العصور الإسلامية . وقد كانت لكثير منهم صنوف من
هجاء المجتمع ومساوئه في العصور الإسلامية . وقد كانت هذه الحملات الاجتماعية
الصوفية خليقة أن تنبه المجتمع إلى ما يتهدده من شر ، لو قدر لها أن تنفذ إلى وعى
المجتمع الإسلامى بوصفه مجتمعاً . وهى من هذه الناحية أجدى — في إنسانيتها — من
كثير من الشعر الغنائى التقليدى الموروث في أدبنا العربى ، وإن كانت لم تترك أثراً
إيجابياً يذكر ، لأنه قد أعوزها الجمهور .

ثم إن الموقف الأدبى يقوى كلما بعد عن المباشرة والتصريح . فوصف الحياة
الراكدة الآسنة في مجتمع ما ، قد يكون بمثابة وضع مرآة أمام الوعى المخدور لبستيقظ
ويتحمل تبعته . ومن ثم يجب أن ننظر كذلك إلى أدب زولا وبلزاك وتشيعخوف وإيسن
في كثير من أعمالهم . فالموقف الجمالى في الأدب غير الموقف الخلقى المباشر ، وغير
الخطب والمواعظ . وإنما يجود الأدب في وصف الشر والمعاناة ، أو ما يسميه النقد
الحديث : قضية (الاستلاب) وهى قضية يطول شرح تفاصيلها في هذا المكان .

ونستنتج من ذلك أن الأدب — بدلا من الاتجاه في نقده إلى محورى التشاؤم
والتفاوت — يجب أن ننظر إليه — من الناحية الإنسانية والجمالية — على أساس آخر ،
هو — فيما أرى — مبدأ التمرد أو الثورة : فالتمرد اعتداد بالذات لمنفعة خاصة ، هروباً
من المجتمع ، وأثره سلبية ، والثورة مشاركة للآخرين ووعى بهم ، وتوكيد لذواتهم
في مواجهة الموقف على حقيقته ، آملاً أو مؤثساً . والثورة بطبعها جماعية ، يتبعها
توكيد الإرادة وحب الإنسانية ، على حين يظل التمرد فردياً مهما عمقت النظرة فيه ،
ومهما أمعن الكاتب أو الشاعر في تبريره — وقد يكون للتمرد دلالة اجتماعية يمكن أن
نستنتج منها ضمناً اتجاهات إيجابية ، ولكنه يظل انغزالا وانطواءً وهروباً من مواجهة
الواقع ومجابهته .

وما أشبه الثورة في مظهرها الإنساني. — حين تشب لهدم القديم وإقامة الجديد —
بالنار المطهرة يقوم بها صفوة يتجاوز في نفوسهم — حين المغامرة بها — اليأس أشد
ما يكون والأمل في أقوى ما يبعث عليه من عزيمة . ومن ثم يتجاوز نوع من التفاؤل
والتشاؤم ، فالتشاؤم يتجلى آنذاك في نوع من اليأس يبعث على المغامرة بالحياة لأنها
لم تعد تساوى أن يحياها الإنسان إذا دامت على تلك الصورة ولذلك يخرج الثائرون
يحملون أرواحهم على أكفهم مغامرين بوجودهم كله ، على حين أن التفاؤل تستلزمه
هذه المغامرة نفسها ، لأن وراءها الحرص الشديد على تغيير تلك الحياة الفاسدة ، مع
الأمل الوطيد في إمكان تغييرها وإلا لما قام الثائرون بتلك المغامرة ، وإلا لانطوا على
نفوسهم واعتزلوا الحياة الاجتماعية ، أو تصوفوا . فلحظات الثورة — في أول شبوبها —
لحظات يتجاوز فيها اليأس والرجاء ، والتفاؤل والتشاؤم ، بوصفهما ضدين يتلامسان
ويكاد يمحى ما بينهما من فروق . والثورات بطبيعتها نزعة إنسانية لا عزلة فيها ولا تمرد .

وعلى أساس التمرد والثورة نقيس النزعات الإنسانية للأدب والكتاب ، إذ فيها
تتجلى الأبعاد الإنسانية للأدب ، في قوالها الفنية التي ارتقت في صورتها وفلسفتها على
حسب ما شفت عن تلك الأبعاد ، وعلى حسب ما تراءت صورتها فيها .

وعلى هذا الأساس نقسم الكتاب والشعراء إلى ثائرين و متمردين ، ولا نلتقي بالا
بعد ذلك إلى تشاؤمهم أو تفاؤلهم . ولنضرب لذلك أمثلة موجزة توضح بعض الوضوح
ما نقصد إلى بيانه :

نعد أبا نواس متمرداً ، لأنه هرب من لدع شعوره بواقعه إلى إرضاء نفسه ، وإلى
طلب الملذات استئثاراً ، كما يقول هو :

ولقد نهزت مع الغواة بدلوهم وأسمت سرح اللهو حيث أساموا
وفعلت ما ينبغي أمرواً بشبابه فإذا عصارة كل ذاك أثم

ولم يكن أبو نواس في استهتاره ومجونه سوى هارب من مواجهة واقع الحياة ،
فهو ينتهب الملذات ، ويبادر الدهر خوف الفوات :

بادر شبابك قبل الشيب والعار وحثث الكأس من بكر لأبكار

ويقول كذلك :

رأيت الليالي مرصداً للذنى فبادرت لذائق مبادرة الدهر
رضيت من الدنيا بكأس وشادن تحير فى تفصيله فطن الفكر
وعلى الرغم من شعوره العميق بأحزان الحياة فى قوله :
وما المرء إلا هالك وابن هالك وذو نسب فى الهالكين عريق
إذا امتحن الدنيا ليب تكشفت له عن عدو فى ثياب صديق
فإنه مع ذلك متفائل ، يرى أن جانب الخير غالب وأن فى الحياة مع ذلك مباحج
يجب انتهازها قبل القوات ، فهو يقول :

يا نواسى تفكر وتعز أو تصبر
ساءك الدهر بشئ ولما سرك أكثر

وأبو نواس فى تمرده كالحيام ، فكلاهما متمرد ، فى معنى التمرد الذى بيناه . وذلك
على الرغم من أن الحيام متشائم كل التشاؤم ، بل لقد يذهب فى تشاؤمه إلى حد التجديف
والياس الميتافيزيقى ، ويبنى نتائجه فى الحياة على مقدمات تقرب فى نزعتها الفلسفية من
مقدمات أبى العلاء ، ولكن أبا العلاء تأثر ، يتوافر لأدبه ما شرحنا من أبعاد إنسانية
ثورية فى أدبه تولدت عن نظراته المتشائمة المدنية الإيجابية الأثر .

ولا يتسع المجال للاستشهاد بكثير من رباعيات الحيام التى تكاد تتفق فى معانيها
وصيغتها مع استهتار أبى نواس وتمرده . وهالك بعض الرباعيات :

يقولون لى إن الجنة طيبة بما فيها من حور

وأقول أنا إن ماء العنب هو الطيب

فأقبض حالا ما تنقد ، وذر ذلك النسى

فصوت الطبل من البعيد حسن

إن سقيت الجبل خمرأ رقص الجبل

ألا فانتقص من ينتقص قدرها

أو تطلب منى التوبة من الخمر

وهى الروح التى تربي الإنسان ؟

اشرب الخمر فهى حياة الخلود

وهى وحدها خاصة الدنيا

هذا أوان الورد والطرب والأخلاء سكارى
فاسعد بها لحظة ، فهذه هي الحياة
هذا الفلك مثل طاس مقلوب
فيه الأذكىاء جميعاً قانطون
انظروا إلى صداقة الإبريق والكأس
الشفة فوق الشفة ، والدم بينهما

وعلى هذا المعيار الذى وضعناه بدلا من التفاؤل والتشاؤم نعد صعاليك العرب
متمردين ، على الرغم من تضافرهم فيما بينهم ، وعلى الرغم مما لهم من خلق يشبه خلق
الفروسة أحيانا لأن تصويرهم انعزال وتمرد ، فعلينا أن نأخذ قول شاعرهم على حقيقته
حين قال :

عرى الذئب فاستأنست بالذئب إذ عوى وصوت إنسان فكدت أظير
وهو كاف فى الدلالة على التمرد الذى بدنا . فما أشبهه فى تمرده بقول أحد لصوص
بنى سعد ، على حسب ما يروى المبرد :

فإنى وتركى الإنس من بعد حبهـم	وصبرى عن كنت ما أن أزايله
لكالصقر جلى بعدما صاد فتية	قديداً ومشوياً عبيطاً خرادله
أهابوا به ، فازداد بعدا ، وصده	عن القرب منهم ضوء برق ووابله
أخوفلوات صاحب الجن وانتحى	عن الإنس حتى قد تقضت وسائله
له نسب للإنس ، يعرف بنجره	وللجن منه شكله وشمائله

فسواء كان الشاعر متشائماً أو متفائلاً ، فلننظر إلى الأبعاد الإنسانية لأدبه ، وإلى
دلالات موقفه . ولنرجع بذلك إلى معيار إنسانى أكد ، هو التمرد أو الثورة ، وقدرأينا
كيف يكون المتفائلون متمردين أحيانا ، بل مستهترين ماجنين ، وإن عمقت فكرتهم
من وراء استهتارهم ، على حين يظل كثير من المتشائمين ذوى نزعات إنسانية عميقة ،
بدلالاتها أو ما تستلزمه تلك الدلالات ، وبخاصة فى الموقف الأدبى فى القصص
والمسرحيات ، وهما الأدب الموضوعى الاجتماعى بطبيعته .

على أن أدب التمرد الذى يصدق فيه الشاعر فيكشف لنا عن ذات نفسه ، كشعر
الحيام وأبى نواس ، له قيمة أدبية فى صدقه وتصويره . وهذا أمر آخر يتصل بقضية

الالتزام التي لا نريد الآن أن نيينها ، وإنما قصدنا هنا إلى القضاء على معيار التشاؤم والتفاؤل بوصفه معياراً فنياً ثابتاً ذا قيمة في الأدب ، يتخذ تعلقة فاسدة في جمود نزعة الأدب الإنسانية أو تقويمها على أساس ساذج ضار بالفن ، يتصل بالدلالة المباشرة والفهم السطحي ، وهذه نظرة متخلفة يجب أن نستبدل بها المعيار الفني الصحيح الذي أرجزنا القول فيه بقدر ما اتسع له المجال .

بطل الملحمة وبطل المأساة

لا فصل بين شخصيات الملحمة وشخصيات المأساة من حيث هي شخصيات ، فكثيراً ما أخذ مؤلفو المأساة أبطال مآسيهم عن الملاحم ، ولكن لا جدال في الفروق الفنية الفاصلة بين الموقف في الملحمة والموقف في المأساة ، بحيث تتغير السمات الفنية والإنسانية للشخصيات المأسوية ، إذا انتقلت من الملاحم إلى المأساة . ومرد ذلك إلى طبيعة الجنس الأدبي الذي تعالج فيه هذه الشخصيات ، ودرجة رقيه الأدبي في سلم القيم الفنية . وقد درج مؤرخو الآداب على ألا يعتدوا بالآداب الديني المحض ، أدب المعابد والكنائس ، وإنما يتجاوزونه إلى الأدب منذ عنايته بالإنسان وشئونه من حيث هو إنسان . ومن هذا الجانب كانت المأساة أرقى من الملحمة في تاريخ تطور الأجناس الأدبية ، ذلك أن الملاحم كانت أول مظهر لخروج الآداب من المجال الديني إلى المجال الإنساني ، ثم مثلت المأساة المرحلة التالية في توغلها في الطابع الإنساني . وفي الملاحم حلت عبادة الأبطال محل عبادة الآلهة ، فكانت أعمالهم مثار الإعجاب الذي يبلغ أحياناً درجة التقديس . وفي هذه الملاحم القديمة كانت نقائص الأبطال لا تؤثر في مصيرهم ، ولكنها مظاهر للضعف الإنساني الذي لا ارتباط له بالحدث وتطوره (١) . ولناخذ مثلاً أجاممنون ، فقد تحدث عنه هوميروس في إلياذته بطلاً وقائداً للحملة اليونانية على طروادة ، وشجاعاً يدعو إلى الإعجاب ، ونقائصه من الإعجاب بنفسه والتردد في الرأي ، وحب الذات مظاهر ضعف إنسانية عامة لا تؤثر في مصيره ، ولا تذهب بإعجابنا به ، فقد عاد من الحملة متوجاً بالنصر والفخر .

ثم كان أجاممنون بطل مأساة تحمل اسمه ، للشاعر اليوناني : أيسخيلوس ، فتغيرت معالم شخصيته تغيراً جوهرياً قرب به من الناس ، فصار مبعث الإشفاق والرحمة لا الإعجاب . فقد حلت به اللعنة استحققتها أسرته ، وهي أسرة : (بيلوس) ، ثم أخذ في المأساة يكفر عن أخطاء أخرى كذلك : منها أنه أخطأ لدى الإغريق ، بقيادة حملة حربية أزهرت فيها أرواح كثير من الجنود ، بسبب امرأة طائشة هربت من زوجها ، ومن هذه الأخطاء أنه ضحى بابنته افيجينيا ترضية للآلهة حتى تبخر

H. D. Kitto : Form and meaning in Drama, London, 1959, P. 180 - 187.

(١) انظر :

الحملة ، ومنها كذلك أنه أهان زوجته حين قاد معه إلى منزل الزوجية (كاسندرا) أسيرة من طروادة . وكانت زوجته كليتمنسترا هي أداة القصاص منه ، حين قتلته مستعينة بحبيبها (أيجستوس) الذى تعلقت به فى غيبة زوجها . وتبدأ المأساة بعد انتهاء حملة طروادة التى كانت موضوع ملحمة الإلياذة لهوميروس ، وفى المأساة أصبحت الحملة ونتائجها مجال دراسة إنسانية ، وصار البطل الملحمى درامياً فى أعماله ، وفى نتائجها المروعة ، بعد أن كان فى الملحمة مجال الإعجاب فى أعمال بطولته التى يفوق بها الناس . والنهاية فى المأساة مرتبة على أعمال البطل ، فى حين هى فى الملحمة لا تتصل مباشرة بالمسلك الخلقى كما لا ونقصاً . فكل شئ طيب فى الملحمة ما دامت نهايته طيبة ، أما فى المأساة فالنهاية الفاجعة مرتبة على الأحداث التى يأتىها البطل ، بحيث تكون فى ذاتها مقنعة من الوجهة الإنسانية ، يتشابه فيها البطل مع الناس أو مع عالية القوم ، ويتعرض لما يتعرضون على أساس من المسئولية أو الاختبار . وليس الحدث فى المأساة خاصاً بشخص ، ولكن له قوة التعميم ، أو قوة القانون الطبيعى فى مسلك الإنسان من حيث هو . فعلى الخطيئة العقاب ، سياسية كانت أم فردية ، كما يترأى ذلك — على سبيل المثال — من مأساة أجاممنون السابقة الذكر : ومن مأساة (أورسطس) الذى قتل أمه كليتمنسترا ، امرأة أجاممنون ، يقتص منها لقتلها أباه .

ومادنا بصدد المأساة القديمة ، فلنرجع إلى نقد أرسطو ، فإنه لم يذكر الخوف والرحمة فى حديثه عن الملحمة ، فى حين قصرهما على المأساة . وليس معنى ذلك أن الملحمة لا تثير شعوراً ، ولكنه شعور الإعجاب بالبطولة وتقديس الأبطال . وينبغى أن يكون الشعور الذى تثيره الملحمة قيماً ، مبنياً على البنية الفنية على حسب رأى أرسطو ، ولهذا استصوب فى الملحمة وحدة الحدث وكماله ، وإن كان قد قرر أن هذه الوحدة لم يتبعها سوى هوميروس فى ملحمتيه : الإلياذة والأوديسيا ، ولم يتبعها على الوجه الأكمل . على أن نظرية أرسطو فى توليد المأساة من الملحمة ، تقتضى أن الملحمة فى أعلى درجاتها قد تثير شعوراً قريباً من شعور الخوف وشعور الرحمة اللذين هما الأساس لنظرية التطهير فى المأساة ، ولكن يبدو أن كمال الملحمة على هذا الوجه لم يتوافر لها إلا نظرياً فى دعوة أرسطو ، ولذا لم ينص أرسطو على إثارة شعور الخوف والرحمة فيها وإنما خصهما بالمأساة فحسب (١) .

(١) فيما عدا كتاب « من الشعر » لأرسطو ، ارجع الى : Gerald F. Else : Aristotle's Poetics, the argument, Cambridge, 1957, P. 651-652.

ولهذا الفرق الفني بين الملحمة والمسرحية يرجع خلاف جوهرى بين أرسطو وأستاذه أفلاطون فى تفضيل كل من هذين الجنسين الأدبيين على الآخر : فأفلاطون يفضل الملحمة على المأساة ، لأن جمهور الملحمة أفضل من جمهور المأساة ، ولأن الملحمة موضوعها بصفة عامة هم الأبطال الخيرون . ويعيب أفلاطون على هوميروس أنه كان مصدر الشعراء فى المآسى التى عرضوا فيها نقائص الأبطال (١) . ويبدو أن أرسطو كان يقصد إلى الرد عليه فى الفصل الأخير من كتابه : فن الشعر . ومن المآخذ الجوهرية لأفلاطون على المأساة أنها تعرض الخيرون ينتقلون من السعادة للشقاوة ، كما تعرض الشريرين سعداء . وفى هذا تظهر محاكاة الشعراء الرديئة فى نظر أفلاطون . ذلك أن العدالة المتوافرة للخيرون هى وحدها التى تجعل المرء سعيداً (٢) . ويرى أفلاطون أن شعراء المآسى يسيئون فى محاكاة الحقيقة حين يبينون أنه من الممكن أن يصير الشرير سعيداً والخير شقيماً . وعنده ، كما عند أستاذه سقراط . أنه . .

« . . لا شئ من الشر يمكن أن يحدث للانسان الخير ، لا فى هذه الحياة ولا بعد الموت (٣) » .

وفى كل ذلك ينظر أفلاطون إلى المشاعر التى تثيرها المأساة نظرة تجريدية فى صلة هذه المشاعر بالعدل ، ونظرة ميتافيزيقية فى صلتها بالدين والخير والحياة الأخرى ، ونظراته هذه تكشف لنا فى مغزاها عن الفرق العام بين الموقف فى الملحمة والموقف فى المأساة .

ويخالف أرسطو أستاذه ، وكأنه يرد عليه بشرحه لطبيعة المشاعر التى تثيرها المأساة ، معتمداً على الحقائق النفسية ، والوظائف الفنية لعناصر الحكاية العضوية ، وللشخصيات التى تظهر فيها . ويقرر أرسطو أن بطل المأساة يجب أن يكون كريم الخلق ، ويمكن أن تكون الشخصيات الثانوية ذات خلق خسيس بشرط أن تدعو الضرورة الفنية إلى ذلك (٤) . وفى الفصل الثالث عشر من كتاب (فن الشعر) ينفذ

(١) انظر « الجمهورية » لأفلاطون ٣ ، ٣٩٧ ، ر ، ٢ ، ٣٧٧ ب .

(٢) انظر « أفلاطون » الجمهورية ٢ ، ٣٧٧ هـ ، ٣ ، ٣٩٢ ١ — ب

والقوانين ف ٢ ، ٦٦٠ هـ ، ٦٢٢ ب .

(٣) انظر : Plato : Opology, 41, d.

(٤) انظر من الشعر لأرسطو ، الفصل الخامس ، .

أرسطو في صميم المسألة التي نحن بسبيل بحثها ، وفيها الرد البليغ على أستاذه أفلاطون . وذلك أن أرسطو يقسم الشخصيات قسمين : خيرة وشريرة ، كما يقسم المصير نوعين : إما إلى الشقاء وإما إلى السعادة . أما انتقال الخير إلى السعادة فإنه لا يمكن أن يخلق مأساة تثير رحمة أو خوفاً . وقد يكون فيه إرضاء لعاطفه المحبة الإنسانية ، أو العدل ، ولكنه في ذاته غير مأساوي . ولهذا حذف أرسطو ولم يذكره . بقي بعد ذلك الشخص الخير الذي ينتقل من السعادة إلى الشقاوة ، والشرير الذي ينتقل إلى السعادة أو إلى الشقاوة . ويرى أرسطو أن هذه الشخصيات جميعها لا تصلح في المأساة المثلى ، ذلك أن المأساة غايتها إثارة شعور الخوف وشعور الرحمة . والخوف أساسه حصول الكوارث لمن يشبهوننا ، فإذا حدثت الكوارث لشرير فإنها لا تثير فينا خوفاً ، وكذلك الرحمة أساسها البائس غير المستحق للبؤس . يقول أرسطو :

« فمن البين أولاً أنه يجب ألا يظهر فيها (في المأساة) الأخيار منتقلين من السعادة إلى الشقاوة (فهذا مشهد لا يثير الخوف ولا الرحمة ، بل يثير الاشمئزاز) ولا الأشرار منتقلين من الشقاوة إلى السعادة (فهذا أبعد الأمور عن طبيعة المأساة ، لأنه لا يحقق أى شرط من الشروط المطلوبة : فلا يوقظ الشعور الإنساني ولا الرحمة ولا الخوف) ولا اللئيم العنصر يهوى من السعادة إلى الشقاوة (فمثل هذا قد يثير عاطفة محبة الإنسانية Philanthropie ولكن لا يثير الرحمة ولا الخوف أبداً . . (١) .

وعند أرسطو أن إثارة المأساة للشعور بالعدالة والخير ، كما في انتقال الخير إلى السعادة ، وكذلك إرضاء محبة الإنسانية في انتقال الشرير إلى الشقاء كلاهما لا يخلق موقفاً مأساوياً . وأساس إثارة الشعور المأساوي إنما هو في تراسل المشاعر بين الجمهور وأشخاص المأساة ، وبذلك يثار شعور الخوف على البائس غير المستحق لبؤسه ، والرحمة له ، لأنه يشبهنا . فجزاء هذا البائس غير عادل (أى لا خلقي) ولكن أثره في نفس القارئ أو المشاهد خلقي ، عن طريق توحيد الجمهور مع الشخصيات في المشاعر ، فينتج عن ذلك حكم فكري يصدر عن المشاعر التي تثيرها بنية الحكاية وشخصياتها فنياً . وهذا هو الجانب العقلي للمشاعر . فليس في المأساة اضطراب للمشاعر ، أو

(١) أرسطو : فن الشعر ، ف ، ١٣ ، ١٤٥٢ ب س — ١٤٥٣ أ س ٤ .

راضية لها ، ولكن فيها إثارة من جانب عقلى ، به ينتج عن الجزاء اللا خلقى ، تطهير خلقى (١) .

وإذا كان الأمر كذلك فيما يخص شخصيات المأساة ، فمن البطل المفضل فى المأساة المثلى عند أرسطو ؟ يقول أرسطو فى الفصل الثالث عشر من كتابه : فن الشعر : « بقى إذن البطل الذى هو فى منزلة بين هاتين المنزلتين . وهذه حال من ليس فى الذروة من الفضل والعدل من جهة ، ولكنه من جهة أخرى يعانى تغير مصيره إلى الشقاء لا للوئم فيه وخساسة ، بل لخطأ ارتكبه . . . » .

وهذا الخطأ ، أو ما يسمى باليونانية : هامارتيا ، أهم فارق بين بطل المأساة المثلى وبطل الملحمة فى الأدب القديم . وطالما أسهب الشراح فى معنى الهامارتيا التى يختص بها بطل المأساة دون الملهاة .

وبطل المأساة إنسان من الناس يعانى أكثر من غيره ، ثم هو يشبهنا . فلا يعلو علينا كثيراً حتى يثير ما يصيبه من سوء تمرداً وثورة وتقرزاً ، ولا يكون عادياً جداً حتى لا نهم بتقدمه إلينا ، بل يفهم من كلام أرسطو فى غير موضع أن بطل المأساة يكون أقرب إلى الأعلى منه إلى الشخص المتوسط ، فهو يقول فى فن الشعر (١٤٥٣ أس ١٠) : « ويكون ممن ذهب سمعه فى الناس وترادفت عليه النعم » .

ولكنه لا يعتد بهذا قاعدة فنية جامدة ، بل يؤكد دائماً تشابه البطل المأسوى لنا . ولهذا التوكيد صلة بالخطأ الذى يذكره أرسطو مرة أخرى (الموضع نفسه س ١٢ وما يليه) فيقول :

« . . وأن يكون ثمة تحول من السعادة إلى الشقاوة ، لا من الشقاوة إلى السعادة ، تحول لا ينشأ عن اللوئم والخساسة (فى طبع البطل) ، بل عن خطأ شديد يرتكبه بطل مثل الذى ذكرنا (أى شبيه بنا) أو خير منه ، لا أسوأ . »

وينقسم النقاد العالميون فى فهم (الخطأ) المأساوى ، أو الهامارتيا الأرسطية ، قسمين : فمنهم من يرى أنها خطأ فكرى أو خطأ فى الحكم على الفعل الذى يأتیه

(١) فى هذا يعارض أرسطو أفلاطون ، انظر :

Gerald F. Else, the argument, P. 367-375.

هذا وليس موضوع بحثنا التطهير فى نظر أرسطو . . . فذلك بحث طويل يبعد بنا عن موضوعنا .

البطل ، وآخرون يرون أنها خطأ خلقى ، أو خطيئة ، أى ضعف أو نقيصة خلقية .
ومما يزيد الأمر صعوبة أن كلمة (هامارتيا) اليونانية تصدق على المعنيين كليهما .

ولتحديد المعنى الذى يريده أرسطو لابد من الرجوع للقريئة ، وذلك أن أرسطو يذكر فى الفصل الذى ذكر فيه الخطأ أنه يقصد إلى بيان خير المواقف التى على مؤلف المأساة أن يبحث عنها (انظر أول الفصل الثالث عشر من كتابه « فن الشعر ») .
فلا بد أن يكون الخطأ (الهامارتيا) عنصراً وظيفياً فى المأساة ، وإلا فما ذكره بمناسبة الموقف . وهو يقصد الموقف فى الحكاية المعقدة . وهى خير الحكايات فى المأساة المثل ، أى الحكاية المشتملة على التعرف والتحول . وأجود أنواع التعرف هو المقترن بالتحول ، وهو يقتضى الوقوف على خطأ سابق متعلق بشخصية البطل .

وفى الفصول الثلاثة الأولى من كتاب : (أخلاق نيقوماكوس) (١) . يقسم أرسطو الأعمال إلى غير إرادية وإرادية . وغير الإرادية هى الأعمال التى يكره عليها صاحبها أو يأتئها عن جهل . وبعض الأعمال التى ترتكب عن جهل لا تبعث على الندم بعد معرفة الخطأ . والأولى تسمية الأعمال الأخيرة بالأعمال اللا إرادية non-Voluntary بدلا من تسميتها بالأعمال المضادة للإرادية involuntary ومن هذا التفريق نفهم أن الندم والحزن تابعان ضروريان للأعمال المضادة للإرادية ، بل لنا أن نقول إن الأعمال المرتكبة عن جهل حين لا تبعث على ندم ولا حزن ليست فى حقيقة الأمر مسببة عن الجهل ، إذ أنها كانت لابد أن ترتكب حتى مع المعرفة . كما يفرق أرسطو — فى الموضع نفسه — بين الأعمال المرتكبة عن جهل ، والمرتكبة خلال الجهل ، ومثال الأخيرة ما يرتكب فى حال السكر أو شدة الغضب ، إذ من الواضح أن السبب فى ارتكابها هو السكر والغضب ، لا الجهل .

ثم يفرق أرسطو بعد ذلك بين الأعمال المرتكبة عن جهل بالمبادئ العامة والأعمال المرتكبة عن جهل بالمبادئ الخاصة . والأخيرة هى التى تهمنا بخاصة هنا ، إذ أنها — كما يقول أرسطو — هى التى تستحق الرحمة والتسامح . وهى التى تسمى بحق الأعمال المضادة للإرادة . ويمثل لها أرسطو بجهل الشخص المرتكب بحقيقة ما يفعل ، لعدم

(١) Nicomachean Ethics, 1109 b. 35, 1110 p. 18-27, 1111 p. 27-34.

معرفته ببعض التفاصيل ، كأن يريد المتسايف أن يمس جسم قرينه بسيفه ، فيقتله ، وكن يرى في امرأته أنها خائنة له فيعاقبها قبل أن يعرف براعتها ، وكن لا يعرف حقيقة شخصية من ينازله ، فيسبب له فجيرة . أو يحاول أن يسببها ، ثم يعرف حقيقة شخصيته . . ومن الأمثلة التي يذكرها أرسطو في (الأخلاق) مثال ميروب في مسرحية (كريستونطيس) تأليف يوريبيدس (وهذه المسرحية مفقودة لم تصل إلينا) وكانت ميروب زوج كريستونطيس الذي قتله بولوفونطيس ، كما قتل ولدين له منها ، ونجا الثالث بحيلة قامت بها ميروب . واسمه (أيوتوس) وأكره بولوفونطس ميروب أن تكون زوجاً له . وهي بطلة المأساة ، فلما بلغ ولدها أيوتوس سن الرشد ، وعاد إلى مسينا لينتقم لأبيه . أخطأت والدته ميروب في التعرف عليه ، فهمت بقتله ، ولكنها سرعان ما عرفت فرجعت عما همت به . والمثال الأخير يشير إليه أرسطو في كتاب : (فن الشعر) . ويقرنه بمثال إفيجينيا في مسرحية : « إفيجينيا في بلاد الطورين » ، ليوريبيدس أيضاً ، وقد وصلت هذه المسرحية كاملة إلينا ، وفيها أن إفيجينيا تم بقتل أخيها أروسطس ، ثم تتعرف عليه فلا تقتله (١) . ومن ثم نفهم الصلة الواضحة بين كلام أرسطو في (أخلاق نيقوماكوس) وبين حديثه عن الخطأ في المأساة على حسب كتاب (فن الشعر) . ويستنتج من كلامه في الكتابين أن الخوف والرحمة يسيران — عند اجتماعهما على سواء — الأعمال المرتكبة عن جهل بالتفاصيل لا عن جهل بالمبادئ العامة . فالخطأ المسرحي جهل أو خطأ ببعض التفاصيل ، وهذا الجهل أو الخطأ متصل أشد اتصال بالتعرف في المأساة . وهذا يخص الحكاية المعقدة ذات التفرق والتحول . وهي الحكاية الجيدة . أما الحكاية ذات الحدث البسيط فإن الخطأ المسرحي يكون نقيصة خلقية وخطيئة . ويشير الخوف أكثر مما يشير الرحمة . وذلك مثل شخصية (ميديا) في مسرحية (ميديا) ليوريبيدس ، وتبدأ هذه المأساة من أحداثها مع زوجها ياسون Jason في كورنث ، بعد أن كانت قد قتلت — وفاء لزوجها — عمه بلياس . وفي كورنث يدفع الطمع الزوج أن يغدر بها ، ليتزوج بنت كريون . ملك كورنث . وكان هجران زوجها ، وجحوده صنيعها ، وغدره بها ، في بلد ليس لها فيه أهل ولا ملجأ ، ووقعها في عداوة — بحكم هذا الزواج — مع الملك

(١) أرسطو : فن الشعر ، ١٤٥٤ ص ٤ — ٦ .

وابنته ، مما بعث فيها حب الإنقام على أشده . وكان الملك قد أمر بعقابها وبعقاب ولديها . فحصلت ميديا على تأجيل نفيها يوماً واحداً ، استطاعت فيه أن تقتل ولديها من زوجها ، انتقاماً منه ، وأنهما مقضى عليهما بالموت على أية حال ، فخير أن يموتا بيديها ! ولكي تترك زوجها دون عقب وفريسة اليأس ، بعد أن تسببت في قتل خطيئته وأبيها . وهذا النوع من الآثام لا يستحسنه أرسطو . إذ أن أرسطو يفضل البطل غير الآثم ، مع أنه قد يرتكب أعمالاً آثمة ، أو يهيم بارتكابها . على أن ميديا ارتكبت آثامها مدفوعة بدواع قوية . فهي من جهة أخرى مسكينة تستدر العطف ، لأنها وفت لزوجها ، وضحت في سبيله بوطنها وأهلها ، وها هو ذا يهجرها ، بل يعرضها لصنوف الشقاء والعذاب . فآثامها خطايا من وجهة نظره ، ولكنها سبيل للخروج من مأزقها في نظرها هي . ولذلك لم تدل خطاياها على لوئم وخساسة ، واستحققت أن تكون بطلة للمأساة ، على الرغم من آثامها التي تدخل في مفهوم الهامارتيا بمعناها الآخر .

وفي ضوء ما سبق نستطيع أن نفهم ترتيب أرسطو للأخطاء التي يأتيا أبطال المأساة . ويسير أرسطو في تقسيمه لها من الأدنى إلى الأعلى منزلة . فأقلها خطأ من الجودة أن يرتكب الأبطال الفعل فيها :

« . . على نحو ما فعل القدماء من الشعراء ، فيكون الأشخاص على علم ووعي ، كما فعل يوريبيدس حينما مثل ميديا وهي تقتل بنها » .

وأفضل من الحالة السابقة أن يرتكب بطل المأساة أمراً منكراً ، لكنه يرتكبه دون علم ، ثم يعرف وجه قرابته بمن ارتكب معه هذا المنكر فيما بعد . والفعل في هذه الحالة لا يسبب اشمئزاً ، لأنه صادر عن جهل ببعض التفاصيل الخاصة بالقرابة ، أو بشخصية المحنى عليه ، والتعرف بعد ذلك يسبب المفاجأة ، والجيد منه ما يقترن بالحل . وذلك كما في (أوديبوس الملك) لسفوكليس ، حين قتل أباه وتزوج أمه . فخطأ أوديبوس هنا هو الجهل بحقيقة أبيه وأمّه ، إلى مزاجه الحاد الذي يسر له ارتكاب خطئه . وخير من الحالتين السابقتين أن « الشخص في اللحظة التي يهيم أن يرتكب — جهلاً — فعلاً لا مرد له ، يعرف جهله قبل أن يرتكبه » ، فيحدث الخوف والرحمة بلا عرض

للفواقع . وتلك أفضل الحالات . ويمثل لها أرسطو بحالة إفيجينيا وميروب (١) ، وقد ذكرناهما فيما سبق .

فالهامارتيا إذن لها معنيان : المعنى الأول هو الخطأ عن جهل وهو ما يفضله أرسطو في الحكاية البسيطة (ذات الحل الواحد) ذات الحدث المركب (أى التى تشتمل على التحول والتعرف) ، والمعنى الآخر للهامارتيا هو الخطيئة والإثم ، فى الحكاية ذات الحدث البسيط الذى لا يشتمل على تحول ولا تعرف ، وهى التى لا يستحسنها أرسطو ، ويذكر أنها من عمل الشعراء الأقدمين . وليس غرض أرسطو من اهتمامه بشرح الخطأ أو الخطيئة هو الجانب الخلقى ، بمعنى الخلق المألوف ، ولكن الناحية الفنية ، والوظيفية لعضوية للمأساة . ويريد أرسطو بذلك أن يفسر سقوط (البطل) الخير ، أو الشبيه بالإنسان العادى ، غير الحسيس وغير اللئيم . والربط بين الهامارتيا والتعرف يشرح ما قاله أرسطو خاصاً بهما . ونجافى الصواب إذا نظرنا إلى الهامارتيا على أنها متصلة بالشخصية وخلقتها فحسب ، فيكون التعرف وسيلة فنية مستقلة عنها . فالهامارتيا عند أرسطو جزء جوهرى من الحكاية . ولم ينص أرسطو على أنها جزء من الحكاية ذات الحدث المعقد ، ولعل ذلك لأنها قد تحدث قبل بدء المسرحية ، كما فى مسرحية أوديبوس ، إذ تبدأ المأساة بعد أن قتل أوديبوس أباه وتزوج أمه . وعلى أية حال لابد من الاعتداد بها جزءاً جوهرياً من (الفكرة) . والفكرة بدورها جزء هام من أجزاء المأساة (١) .

ويرتبط هذا الضعف بتطور الحكاية فى المأساة وبحلها . وفيها يبعد البطل المأساوى عن البطل الملحمى بعداً كبيراً من حيث وظيفته الفنية فى المأساة ، وموقفه الدرامى المثير للرحمة والخوف ثم التطهير . وعلى ذلك يصلح بعض أبطال الملحمة لأن يكونوا أبطالاً فى المأساة على أساس تغيير موقفهم إلى درامى ، وتفسير موقفهم فنياً بأعمالهم ، وكشف هذه الأعمال عن الطابع الإنسانى ، مع ارتباط نواحي الضعف بأجزاء المأساة الفنية ارتباطاً وثيقاً ، إذ ليس الغرض الأخلاق من حيث هى أخلاق ، ولكن لأثرها فى

(١) كتاب « فن الشعر » لأرسطو ، ١٤٥٣ ب ، ص ٢٧ - ١٤٥٤ س ٧ - ويذكر أرسطو حالة رابعة لا تهمننا فى بحثنا ، وهى حال الشخص الذى يعلم ويهم بتنفيذ فعلته ، ثم يمتنع ، كما فى حال هيمون حين هم بطعن أبيه أكريون فى مسرحية أنتجونه لسوفولحيس ، ولكنه يرتد عن ذلك ليطعن نفسه بنفسه .

أحداث الأثر الدرامي . فكل ما يكشف عن الضعف الإنساني دون ربط بالحدث الجوهري وتطوره في المأساة يظل طابعه ملحمياً لا وظيفياً . ومما يدخل في نطاق هذا الطابع الملحمي قول جميلة في مسرحية الأستاذ عبد الرحمن الشرقاوي لزميلها في الجهاد وحببها جاسر : ياليتهم قبضوا على كل المدينة ما عداك » . فقد يكون هذا دلالة على ضعف إنساني ، ولكنه ضعف يهدم الموقف ، ولا يتصل بتطور الحدث في شيء . ولهذا يظل ملحمي الطابع .

وإذا كان بعض أبطال الملاحم يصلح لأن يكون بطلاً درامياً بعد تغيير معالم شخصيته الملحمية كما قلنا ومثلنا ، فإن الموقف المأساوي يظل مخالفاً كل المخالفة للموقف الملحمي من النواحي الفنية . فالموقف في المأساة يغوص في الحياة الإنسانية ، وهو مفسر تفسيراً إنسانياً ، ولا مجال فيه لعبادة البطولة ، بل مبناه على نتائج النقائص التي تعرض للبطل لضعفه الإنساني . وهذا الضعف له وظيفة فنية مقنعة محددة ، عن طريق العضوية الفنية الخاضعة للمحاكاة التي بها يكون عرض هذا الإنساني اللاحقي amoral وسيلة لتقوية الخلق وتنمية المشاعر الكريمة ، وذلك بإثارة شعور الخوف والرحمة إثارة فنية ، فيها متعة فنية خالية من الإيلام والضرر ، وهي سبيل التطهير (١) العضوي الذي هو طريق التطهير الخلق .

وفي العصر الكلاسيكي ظهر تأثير نقد أرسطو واضحاً عميقاً في المأساة . وعلى الرغم من أن شعراء المأساوي اتبعوا في جملتهم قواعد أرسطو التي لخصنا جوهرها وشرحناه فيما يخص المسألة التي نعالجها ، فقد حدثت فيها مع ذلك تغيرات عامة كثيرة بعدت بها عن المأساة اليونانية ، ولكن ظلت الفروق الأساسية بين المأساة والملحمة واضحة فيها . ولا يصح أن نغفل هنا فرقين من الفروق لهما صلة وثيقة ببطل المأساة :

رأى كثير من الشراح الإيطاليين لأرسطو أن الحالات التي ذكرها المعلم الأول لبطل المأساة ليست سوى أمثلة لحالات مثالية لا استقصاء فيها . وتبعهم (كورني) من الكلاسيكيين الفرنسيين . فرأى أنه يمكن عرض بطل خير لا شر لديه ، يتعرض لضهاد ظالم استبدادي ، على شرط أن يثير من الرحمة له أكثر مما يثير من الغضب والاشمئزاز ممن اضطهدوه (٢) وضرب (كورني) مثلاً بمسرحيته هو : (بوليوكت)

(١) نكرر أنه ليس غرضنا في هذا المجال شرح نظرية التطهير ، لئلا يبعدنا الحديث فيها عن قصدنا .

(٢) Corneille, Discours sur La Tragédie, dans : Œuvres Complètes, Paris 1888, 2, 561-566.

وذلك أن بوليوكت - من عليّة الأرمنيين في أوائل العهد المسيحي - يتزوج بولين ابنة حاكم أرمينيا ، عن حب منه لها ، ولكنها تزوجته هي بحكم الواجب ، بعد أن رفض أبوها فيليكس زواجها من سيفير الذي تحبه لفقره . ويعتق بوليوكت المسيحية خفية ، يهديه إليها صديقه نيارك . ويحطم الأصنام في المعبد في حفل ديني . ويكل عقابه إلى الحاكم ، والد زوجته . وكانت بولين تظن أن حبيبها سيفير قد مات ، في حملة حرية ، وإذا به يعود إلى أرمينيا رسولا من الإمبراطور ومقرباً منه . ويصر حاكم أرمينيا على تعذيب بوليوكت حتى الموت إذا لم يعتذر عما فعل . ولا يضعف بوليوكت على رؤية صديقه نيارك يموت تعذيباً وصبراً لمشاركتة له في تحطيم الأصنام ، ويعتزم هو الموت شهيداً . وتقابل الزوجة حبيبها وتفضي إليه أنها الآن أسيرة واجب الزوجية بعد إخفاق حبهما ، وتسأل حبيبها أن يتوسط لنجاة زوجها . ويبدو نبيلاً إذ يعدها بالتوسط ، ولكن لا تجدى وساطته ، إذ يموت زوجها صبراً على يد والدها . ولكن هذا الحاكم لم يقتل صهره عن عقيدة بل قتله استخذاء وتزلفاً للإمبراطور . وتبلغ دهشته ذروتها حين يرى ابنته تعتق المسيحية لتتبع زوجها الشهيد ، ويرى أن ما اقترف في حق زوجها لم يأت بثمرة له ، فيعتق المسيحية بدوره . وتنتهي المأساة بأن يعد سيفير أن يتوسط لدى الإمبراطور كي لا يقسو على المسيحيين الآخرين في المستقبل . فالقديس بوليوكت هنا هو بطل المأساة في نظر (كورني) . وقد أثار اضطهاد من الشفقة به أكثر مما أثار من البغض والثورة على مضطهديه . لأن هذا الاضطهاد نفسه صورة من صور الضعف الإنساني . وهذا موقف جديد في المأساة لم ينص عليه أرسطو . ولكن يبعده من الملحمة أن مصير البطل مترتب على فعله ومسوغ به . وأن الشخصيات جميعاً صورة للضعف الإنساني البالغ المدى . . على أن النقاد الكلاسيكيين طالموا هاجموا هذه المسرحية ، ونقدوها من وجوه كثيرة يطول بنا شرحها ، على الرغم من نجاحها لدى الجمهور لعصر (كورني) . وقد اعتد أكثر النقاد الكلاسيكيين بأن بوليوكت ليس هو بطل المأساة كما يظن مؤلفها كورني . بل البطل بولين وسيفير . وأبرع تعليق على هذه المأساة تعايق فولتير الذي يقربنا من نظرية أرسطو فيما سبق . يقول فولتير :

« الشهيد الذي لا يكون سوى شهيد مبجل كل التبجيل بحسن تصويره في حياة

القديسين ، ولكن لا يوجد بحال شخصية من شخصيات المسرح . وبدون شخصية سيفير وشخصية بولين ، لم يكن لمأساة بوليوكت أن تنال أى نجاح .

ويلتحق بالحالة السابقة ما يراه كورنى أيضاً — متأثراً بالشرح الإيطاليين لأرسطو كذلك — من إمكان عرض الشريرين أبطالاً للمأساة ، لأن عقابهم الرادع المترتب على سرورهم يؤدى إلى تطهير بعض النقائص الإنسانية ، ويضرب (كورنى) مثلاً لذلك مأساته الأخرى : « رود وجون أميرة البارثيين » وفيها تشهر كليوباترا أميرة الشام حرباً على زوجها ديمتريوس حين يعود من حربه مصطحباً الأميرة رودوجون بنت ملك البارثيين على عزم الزواج منها ، وتنجح فى حربها ، فتقتل زوجها وتأخذ رودجون أسيرة . ويتم عقد معاهدة لها مع البارثيين أن تزوج رودوجون ابناً من ابنها من ديمتريوس ، وهما أنتيوكوس وسيلوكوس . وتحفظ رودجون لنفسها بتعيين أسبق هذين التوءمين ميلاداً كى يكون زوجها لرودجون ، ولكنها سرّاً تفضى إلى كل من ولديها أنه سيكون وارث العرش إذا قتل رودوجون . ويرفض كلاهما لأنهما يحبانهما . وعلى الرغم من أن رودوجون تحب أنتيوكوس وحده ، فإنها تعلن أنها ستزوج من ينتقم لأبيه منهما ، فيقتل أمه . فينزل سيلوكوس عن الزواج . وحين تحقق الأم فى حمل ولديها على قتل رودوجون ، تحاول أن تثير الغيرة فى قلب سيلوكوس بسبب فقدده حب رودوجون ، ولكن الحب الأخوى المتمكن من قلب سيلوكوس يجعلها تحقق كذلك فى هذه المحاولة . وبعد ذلك تبدأ كليوباترا نفسها بمشروعها لتنال غايتها ، فتقتل ابنها سيلوكوس ، وتُدس السم فى الكأسين اللتين سيتناولهما أنتيوكوس ورودوجون فى حفل زواجهما ، ولكن الريبة حول مقتل سيلوكوس تحمل رودوجون على تحذير أنتيوكوس من شرب الكأس المسمومة ، وترى كليوباترا أن حيلتها ستعرف فتتناول هى الكأس وتموت وهى تقدم تهنيئتها للزوجين قبل سقوطها ميتة بالسم الذى كانت تريد للزوجين احتساءه . ولكن لا ينبغى أن ننسى تعليق (كورنى) على هذه المأساة بأن مثل هذه الجرائم ليست فيها حساسة ولا إسفاف الأدنياء ، وتدفع إليها الأطماع الكبيرة التى لا تتاح لسواد الناس ، ثم يعقبا الاعتراف بالخطأ (١) . وهذا

(١) انظر مرجع كورنى السابق .

في نظرنا ما يقرب نوع جرائم كليوباترا من نوع جرائم ميديا ، وقد ذكرنا فيها رأى أرسطو فيما سبق .

والفرق الجوهرى الآخر بين شخصية البطل في المأساة الكلاسيكية والمأساة في الآداب القديمة ، أن الكلاسيكيين بعامة ، حتى راسين — وهو مثال الكلاسيكى المحافظ — يفضلون الأفعال التى يأتىها البطل عن وعى . وهذا الوعى هو محور التحليل النفسى فى الصراع الكلاسيكى ، وهو صراع تنفرد به المأساة الكلاسيكية . وفى ذلك كانت المأساة الكلاسيكية مأساة إرادية ، يعمق فيها البعد النفسى . فهو لاء لا يهتمون فنياً بحالتى أوديبوس أو إفيجينيا اللتين فضلهما أرسطو فيما سبق . وفى ذلك مخالفة أساسية لنقد أرسطو ونظرياته (١) ونكتفى بالإشارة إلى شخصية السيد فى مسرحية : (السيد) لكورنى ، ومثال (فيدر) فى مسرحية (فيدر) لراسين .

ومنذ أواخر العصر الكلاسيكى — أواخر القرن الثامن عشر — تعرض مفهوم المأساة لتغيرات كثيرة ، فنشأت الملهاة الجادة ، أو الملهاة الدامعة ، والمأساة اللاهية ، لتأتى بعد ذلك (الدراما) الرومانتيكية . وكان ذلك إيذاناً بموت المأساة القديمة موتاً تاماً . وأول مظهر لموت المأساة الانصراف عن البطل التقليدى للمأساة ، كما كان فى الأدب القديم والأدب الكلاسيكى . فلم يعد هذا البطل من الطبقة الأرستقراطية ، طبقة الملوك والنبلاء وعلية القوم ، أو على حد تعبير أرسطو ، كان هذا البطل « ممن ذهب سمعهم فى الناس وترادفت عليهم النعم » ، بل صار البطل من صميم الطبقة البرجوازية أو الدنيا من الشعب . وذابت المأساة فى الملهاة لخلق (الدراما الحديثة) ، وانصرف الكتاب والشعراء إلى تصوير الأخلاق والعادات الاجتماعية ، لتظهر دواعى الألم بصراع الفرد مع معوقات المجتمع . ولا بأس أن يظهر البطل شريراً فى ظاهر أعماله ، لكن العيب فى شره ملق على عاتق المجتمع ونظمه . وفى هذه المسرحيات تتوالى الابتسامات والضحكات والدموع ، لتحاكى الحياة التى لا يمكن أن تكون حزناً محضاً أو سروراً محضاً ، على نحو ما شرح فكتور هوجو فى مقدمة

(١) انظر مرجع كورنى السابق وكذا
Lanson : Corneille P. 70.
R. Bray : La Formation de La Doctrine Classique, وكذا :
en France, P. 317-18.

مسرحيته : (كرمويل) ، تأثراً على فصل الأجناس الأدبية ما بين مأساة وملهاة . كما كانت حال المسرحيات من قبل في الأدب القديم . ولكن البطل الرومانتيكى ظل حالماً غريباً في عالمه ، يثير ما يصيبه من فواجع شفتتنا عليه ورحمتنا به ، ولكنه يترك العنان لأحلامه في مشروعاته وفي سبله لتحقيقها ، ويكون نصيبه الاخفاق .

وقد ولدت المسرحية الحديثة التي تغوص في أعماق نواحي الحياة بميلاد الواقعية والطبيعية في أواخر القرن التاسع عشر . وتفرق الطبيعة التي دعا إليها زولا عن الواقعية بأنها نقل قطاع من أدنى درجات الحياة في المجتمع موجه توجيهاً حتمياً بقوانين العلم وتأثير البيئة ، في حين لا تعباً واقعية بلزك وتشيع خوف بهذه القوانين العلمية من الوراثة والبيئة ، ولكن حين دعا زولا — إلى أن المسرحية إما أن تسير على منهج واقعي يعم آداب أوربا ، فتبعد عن المبالغات والكذب ، وإما أن تموت — كانت دعوته إيداناً بميلاد المسرح الواقعي الحديث . فأصبحت الواقعية في سمة من سماتها هي طابع المسرحيات العالمية . وهي تصوير للوعي الحديث بعد أن تقدم الإنسان في وقوفه على معالم الحياة ، وتطلع عن طريق العلم إلى السيطرة عليها . وقد اكتسبت الواقعية ألواناً كثيرة : فن واقعية نفسية ، غنائية كما هي عند فاجنر ، إلى واقعية رمزية في مسرحيات إبسن ، إلى واقعية اشتراكية في تصوير الوعي الجماعي ، وأثره في الفرد ، كما هي الحال في الواقعية الاشتراكية ومن نحوا منحاهما إلى واقعية تبنى مشروعات الفرد على وعيه الذاتي بموقفه من المجتمع ، كالواقعية الغربية والوجودية خاصة . . فالطابع العام للمسرحيات الحديثة هو الطابع الواقعي في صورة من صور الواقعية (١) . ولو آثرنا التعميم لضيق المجال ، أمكننا أن نقول إن المسرحيات الحديثة في جملتها يصدق عليها جميعاً تعريف هيجل في الجزء الثالث من دروسه في (علم الجمال) ، المسرحية :

« . . جنس أدبي وسط مترجح ، ينفذ فيه المرء إلى تفاصيل وتعقيدات للحياة الباطنة ، تتصل في الوقت نفسه بصورة أكثر دقة للملابسات الخارجية » .

وحين نهضت دور الخيالة في وسائلها الفنية في عرض الصور وفن الإخراج السينمائي ، أفاد المسرح الحديث منها ، وغنى بها . فوجدت مسرحيات ليست خليطاً

من لمأساة القديمة والملهاة فحسب ، ولكنها كذلك مزيج من المسرح الغنائى فى جوقات موسيقية ، متنوعة الصور والمناظر على نحو ما فى دور الخيالة :

وأهم ما يعنينا ذكره هنا ، من تغيرات فى المسرحية ، أن الأهمية انتقلت من البطل إلى الموقف . فلم يعد هم المؤلف وصف أبطال أو تحليل شخصيات من الناحية النفسية ، ولكن همه الأول بيان جوانب الموقف المختلفة من خلال الشخصيات ، فى طابعه الواقعى الذى يحمل على التفكير الواعى أكثر مما يحمل على إثارة الشعور . وقد يبدو لأول وهلة أن الأجناس الأدبية عادت إلى الاختلاط بعضها ببعض فى المسرحية الحديثة ، كما كانت فى بادئ أمرها قبل أن تنفصل المأساة عن الملحمة ، والملحمة عن الشعر الغنائى ، على نحو ما شرح أرسطو ، مبيناً كيف انفصلت هذه الأجناس فى القديم بعضها عن بعض لتشبه ويكمل وجودها ، ولكن الوقوف عند هذا الظاهر تزييف لحقيقة الإدراك الحديث ، فعلى الرغم من وجود الغناء الذى يشبه فى المسرحية الحديثة نظام الجوقة فى المأساة القديمة ، وعلى الرغم من الاستعانة بالموسيقا فى بعض المسرحيات الحديثة ، وتعدد مناظرها على نحو ما فى مناظر دور الخيالة ، مازال الموقف فى المسرحيات الحديثة درامياً بالغ القوة فى دراميته ، أبعد ما يكون عن المواقف الملحمية والمأساوية كما كانت مفهومة فى القديم . فالإنسان فى المواقف المسرحية الحديثة ضحية لعالم بغيبض يراد تغييره عن وعى ، أو متمرد ميتافيزيقى ، ولكى يمثل دوره فى مأساة وجوده ، يكفى أن يكون إنساناً ، لا بطلاً فى معنى البطولة اللغوى . فالحياة الإنسانية فى ذاتها واقع مأساوى . وفى ذلك كله تكون المواقف الملحمية والمأساوية القديمة على طرفى نقيض مع الواقعية الحديثة . والموقف فى المسرحيات الحديثة حيوى من حيث الكشف عن أزمة فكر اجتماعية ، وهو بعيد عن الخطأ فى معناه الأرسطى المحصور فى نطاق الأقارب والأسرة ، كما أنه بعيد كل البعد عن البطولة الملحمية التى تقرب من التقدير للأفراد أو تصل إلى حد عبادة الأبطال . والحياة فى هذا الموقف ليست راکدة ، لا فى سطحها ، ولا فى أعماق مستويات الوعى ، ولا بد من إحلال الموقف فى صميم الواقع الحى ، وتخصيصه كل التخصيص لينتج

أثره (١). وقد يبدو هذا الصراع الجماعى فى الموقف المسرحى لىبين فيه الكاتب انحيازاه إلى جانب المجموع على حساب الفرد ، كما هى الحال لدى الواقعية الشرقية ، والمحافظين بعمامة وقد يبدو فى انحياز الكاتب للفرد ضد نظم الجماعات وهو الانجاه الغربى الغالب . وقد يبدو الصراع طبقياً فى سبيل إقرار العذالة الإجتماعية ، أو بين الواقع الحى المتطور والثابت المتحجر ، فى سبيل تنبيه الوعى الفردى والجماعى معاً .

وأوغل الاتجاهات المسرحية الحديثة فى التجديد هو المسرح الملحمى الذى يمثله خير تمثيل برتولد بريخت الألمانى (١٨٩٨ — ١٩٥٦) ، ويعتمد مسرحه على المخرج أكثر مما يعتمد على الشخصيات الأدبية فى المسرحية . ويفيد من وسائل الإخراج السينمائية : فى مسرحياته جدران تدور وسحب ذات ألوان تصعد إلى السماء أو تهبط ، وفيه لوحات سينمائية . وليس للممثل شخصية أدبية ، فهو يلعب دوره من الخارج ، دور الجوقة فى تقديم الأغانى ، والأحاديث الفردية أو الشخصيات الأخرى التى تتحاور . وفى هذا الإطار المصطنع يبعد مسرحه عن المسرح الطبيعى . ولكنه يريد أن يكون واقعياً أكثر من زولا ، بكشفه عن مواقف التوتر فى العلاقات الإجتماعية ، وفى خلق صور ذات دلالة على العالم الخارجى ، لا عالم الذات . ويقصد بريخت من هذه الصور المسرحية أن تكون مقنعة بالفكر فى الموقف ، على نحو ما يقنع الدفاع أمام القضاء . ويهدم بريخت الجدار الرابع الوهمى بين شخصيات المسرح والجمهور ، وشبيه به من هذه الناحية بيراندلو فى بعض مسرحياته . فكلاهما يشرك المتفرجين فى العمل الدرامى . ويهتم بريخت بوحدة الموضوع أو الموقف أكثر مما يهتم بوحدة الحكاية أو رسم الشخصيات . فقد تنقطع الحكاية بما يشبه الأحداث العارضة فى الملاحم ، وهذا وجه شبه ظاهر بين مسرحياته والملاحم ، ولكن المتأمل يجد أن هذه الأحداث ذات صلة وثيقة بالموقف المقصود . فمن خلال الإطار المصطنع ينكشف الواقع الإجتماعى الضارى المتوعد أشد ما يكون هولاً وتوعداً . ومن هذا الجانب يبدو المسرح الملحمى أكثر واقعية من المسرح الطبيعى ، عن طريق التفكير ، ' عن طريق داعية الألم الأرسطية . وفى الكشف عن كفاح الإنسان الضائع الخدول فى مجتمع فاسد ضد مصيره البائس يكمن المعنى الملحمى الذى يقصده بريخت . وبطولة المرء أن يعيش هذا

(١) انظر مرجع اريك بنتلى السابق الذكر ص ٣٤ — ٣٥ ، ويطيل فى هذا المعنى سارتر فى كتابه : ما الأدب ؟ انظر ترجمتنا العربية له ، وهذه نقطة جوهرية لفهم المسرحيات الحديثة فى جوهرها ونزعتها الانسانية العالمية .

المصير . وهي بطولة تفرق جوهرياً عن بطولة الملاحم القديمة ، لأنها صورة الضعف المتأخر والضياع الكادح والجهد العايب الفارغ في عالم فاسد . لا يبين الخير فيه كمضات خاطفة إلا ليختفي وسط الشر المتوعد دائماً ، ولكن وراء هذا الشر طيبة خبيثة لا سبيل إلى تحقيقها في مثل هذه المجتمعات إلا بطريق واحد ، ليس هو الإصلاح أو التطور ، ولكنه التغيير الشامل لبنية الجماعة . وفي هذه القضايا - التي يثيرها بريخت في مسرحه الملحمي - مشابه من قضايا روسو ومشايخه من الرومانتيكيين ، في أن الداء يكمن في نظم المجتمع ، ومن الإعجاب ببطولة الفرد المضيفة ، على نحو ما يقول الفريد هي فيني :

« بقدر ما أحب القوى ، أحب الضعيف ذا الهمة ، الذي يطلق ذراعاً نحيلاً ضد الأمواج العاصفة » .

ولكي يتضح الفرق بين هذا المعنى الملحمي ومعنى الملاحم القديم المألوف ، ولكي تبين بعض خصائص بريخت الفنية وغاياته الإنسانية من مسرحياته الملحمية ، نضرب مثلاً بمسرحيته : « سيدة ميتزوان الفاضلة » . وفيها أن ثلاثة من الآلهة يهبطون إلى الأرض ليستطلعوا ما فيها من خير ، ويبحثوا عن يستضيفهم ، فلا يجدوا سوى بغى من البغايا ، هي : شين تي ، فيكافئوها بمبلغ كبير من المال . ويستغلها من تحميمهم من الفقراء والبائسين ، ويستنزف مالها من تعاملهم من الناس ، فتضطر إلى اختراع شخصية ابن عم لها يحميها هو : شوى تا ، ولن يكون سوى (شين تي) نفسها متكررة متكررة في زى رجل ، وسرعان ما يكتشف ذلك بجمهور المتفرجين . ويتوسط شوى تا لتزويج شين تي من ثرى وصاحب بنك هو : شوفو ، ولكنه يخفق في وساطته . وتقع شين تي في حب طيار مفلس هو : يانج سان ، كان بسبيل أن ينتحر ، فتقنذه ، وتعزم الزواج منه ، وحين تبين أنه يريد أن يستأثر بمالها للملاذ ، دون أن يعباؤها ، تفلح عن فكرة الزواج منه ، ولكن بعد أن تكون قد حملت . وتلجأ مرة أخرى إلى الشخصية المخترعة : شوى تا ، ابن عمها ، وهو في هذه المرة من ملوك تجار لفائف التدخين . ويشغل في مصنعه يانج سان ، حتى يرقى إلى مدير المصنع ، ولكن علامات الحمل وقرب المخاض تلجئ شوى تا (الذي هو في الحقيقة شين تي) إلى العزلة بعض الوقت . وتتهم شين تي بأنها كانت السبب في اختفاء شوى تا . وتساق للقضاء ، وقضاتها هم الآلهة الثلاثة ، وتسألهم أن يخلوا دار العدالة لتفضي إليهم بكل شيء . ويسر

الآلهة بالعشور عليها ، لأنها الإنسان الوحيد الخير الذى عثروا عليه فى الأرض . ولكنها بائسة ، فكيف تصنع بابنها الوليد ؟ وكيف تتخطى العقبات الكثيرة أمامها ؟ وتجيئها الآلهة : (ما عليك إلا أن تكونى طيبة ، وسيكون كل شئ على مايرام) . ثم يتغنون بفضائلها وهم يصعدون إلى السماء فى سحابة أرجوانية . .

ومعنى المسرحية أنه يستحيل على المرء أن يكون خيراً فى عالم حافل بالحقد والطمع والأثرة . فقد ارتكبت شين تى أخطاء كثيرة ، وقست على كثير من البائسين ، وأخفقت فى محاولة الخير ، وسلكت إليه سبيل الشر أحياناً ، وبخاصة حين كانت تريد استرضاء صاحب البنك : شوفو لتزوجه ولم تجد عوناً من السماء ، إذ تقول الآلهة :

(أو علينا أن نقر بأن قوانیننا إلى زوال ؟ أو نجحدها ؟ هل يجب أن يتغير العالم ؟ وبمن ؟ كل شئ طيب) .

واستحالة الخير على المرء — فى نظر بريخت — سببها أنه لا بد من تغير العالم تغيراً كاملاً لأن المرء يحيا فى قطاع منه غير مقفل على نفسه ، ولن يصلح القطاع إلا بتغير الدائرة كلها . ومأساة الإنسان فى معاناته هذا الشر أنه يتعرض له فى حين هو مضاد لطبيعته الخبيثة . وهذا هو مايشير العطف على الإنسان ضحية العالم الشرير . يقول بريخت فى إحدى قطعه الشعرية الغنائية :

على حائطى لوحة يابانية من الخشب المحفور

قناع شيطان شرير ، ذهبى الصور فى مظهره

ولكن فى شفقة أرى

العروق المنتفخة من جبهته تهمس إلى :

أى جهد عظيم فى أن يكون المرء شريراً ! !

وفى الغاية يتلاقى مسرح بريخت الملحمى مع مسرح سارتر ، وإن تكن صلة بريخت أوثق بالواقعية الماركسية ، فكلاهما ينشد تغير العالم أساساً ، إذ لايجدى الترقيع والتهديب ، ولكن سارتر ينشد هذا التغير عن طريق الوعى الفردى ، وثورة الحرية ، وبريخت ينشده عن طريق الجماعة وسلطانها فى مظهر السلطان الجماعى ، الذى يبقى فيه الفرد صمدى ومقوداً .

(ظهر قضايا معاصرة - م ٤)

وقد وضح مما قلنا أن الموقف أصبح أهم شئ في المسرحية الحديثة ، وفي سبيل الموقف أصبح تقديم الشخصيات الأدبية وتصويرها وسيلة لحلاء الموقف لا غاية فنية ، بل لا قيمة للشخصيات الأدبية في المسرح الملحمي ، ولا ينبغي أن تصرفنا التسمية عن الفرق الجوهرى العميق بين الملحمة كما يريد هذا المسرح والملاحم القديمة . وفي ذلك كله أصبح الموقف درامياً إنسانياً ، غائصاً في الوعي الإنسانى الجماعى أو الفردى إلى أبعد الأعماق ، ولهذا يضعف اختيار المواقف الملحمية — فى معنى الملحمة القديم — فى الأعمال الأدبية الحديثة ، قصة كانت أم مسرحية .

ولنذكر شاهداً على ذلك أن سارتر كان قد وعد بتأليف قصة رابعة يتم بها سلسلة قصصه التى عنوانها : سن الرشد . وهذه القصة الرابعة كانت ستعالج فترة مقاومة الفرنسيين فى عهد الاحتلال الألمانى ، وقدر سارتر أن عنوانها سيكون : (الفرصة الأخيرة) «La dernière chance» ولكنه لم يصدرها . وقد سألته مراسل الأوبزرفر عن السبب فى إحجامه عن إصدارها ، فأجاب بأن الموقف البطولى فيها غير ملائم فنياً . يقول سارتر :

(كان الموقف جد بسيط ، ولا أقصد أنه بسيط أى حافز للهمة أو للمخاطرة بالحياة .

ولنما أقصد إلى أن الاختيار كان أكثر يسراً مما يراد . وعهود المرء فيه واضحة ومنذ ذلك الوقت أصبحت الأشياء أكثر تعقيداً وأفسح مجالاً للخيال . فثم عقد كثيرة وتيارات متقاطعة أكثر من قبل . فكتابة قصة يموت بطلها فى المقاومة ، ملتزماً بفكرة الحرية ، أمر مبتذل ميسر كل اليسر) .

وأوضح مايدل عليه هذا الكلام هو وعى سارتر الناضج بتوكيد الفرق بين الموقف الفنى القصصى أو المسرحى فى الأدب الحديث وموقف البطولة الملحمى القديم . ولذا حين ألف سارتر مسرحية : «موتى بلا قبور» فى عهد المقاومة ، حاول بكل ما أوتى من قوة تنويع الشخصيات وتعميق مشاعرها كى تكتسب طابعاً درامياً ، ومع ذلك سماها لوحات ، ولم يسمها : مسرحية . على أنها ربما كانت أضعف إنتاجه الأدبى من الوجهة الفنية . وهذا دعامة لما بيناه من فروق بين الملحمة وبين المأساة . ثم المسرحيات الحديثة من حيث الشخصيات والمواقف . حتى لا يعرفوا هذه المسألة الدقيقة لبس من جانب من جوانبها .

حول أزمة النقد الأدبي :

النزعة الانطباعية أو التأثرية

وخطرها على النقد الأدبي

من أخطر ما يساور أدعياء النقد الأدبي والدخلاء عليه في هذه الأيام إطلاقهم الأحكام الأدبية في تحكم وعن غير تبرير ، وقضاؤهم على الأعمال الأدبية أولها ، في بهرج من اللفظ لا يخفى وراءه طائلا ما ، ولا يبين عن جهد ذهني أو ثقافة نقدية ، ويمكن رجعه آخر الأمر إلى أن هذا العمل أو ذلك جيد بالغ الجودة ، أو سيئ بالغ السوء ، ويتوارد على هذين المعنيين كل ما يسوقون من عبارات جوفاء ، وصخب من الألفاظ مترادف في عاقبة الأمر ، دون أن تفيد الكاتب أو الناقد شيئا في طبيعة إنتاجه الفني تقويماً وإرشاداً ، ودون أن تفيد القراء بتنويرهم وعونهم على تمييز الجيد من الزائف تمييزاً يعود إلى وعي عام صقلته التجارب ، وأخيراً دون أن تفيد الأدب نفسه باستيفاء مقوماته الصحيحة ، السليمة ، كي تنمو في بيئتها الفنية على نحو ما تتطلبه الرعاية الرشيدة لها ، وكي يموت ما عداها من عناصر الضعف الفنية ، وما يتبعها من ضحالة البعد الاجتماعي للأعمال الأدبية ، على نحو ما عرف النقد العالمي في تاريخه منذ نشأته — منهجياً — فيما كتب أرسطو ومن يليه من نقاد الآداب الكبرى على مر العصور .

ويعتمد هؤلاء الأدعياء على تعلات نربأ أن نسميها حججاً ، لأنها لا أساس لها من منطق الأدب في تاريخه ، ولا سند لها سوى الكسل الذهني الذي يستمرثونه ، وسوى العجز عن الخروج عن دائرة تكرار المعاني المألوفة المحفوظة ، يرددونها في كل مكان في صورة (أكليشيات) لا يوجهها سوى الأهواء والذرات ، وإذا صحت حيناً فن طريق الصدفة التي لا يدعمها برهان ، وما أشبه أحكامهم العامة غير المبررة وغير المحدية حين تصادف موقعها بمدح عمل جيد ، أو ذم عمل ردي ، بالساعة الخربة يصادف أن تكون مضبوطة في لحظة من اليوم ، حتى لقد يغتر بها من ينظر إليها في تلك اللحظة ، فيظنها ساعة من الساعات ، وسرعان ما يتكشف له زيفها بعد لحظات .

ومن التعلات التي يرددونها — ليخدعوا بها — قولهم النزعة التأثرية أو الانطباعية ، وهم أول من يعجز عن تحديد ما أريد بها في تاريخ النقد العام ، ومبلغ ما أثرت به في ذلك النقد ، وعلى يد من من كبار النقاد العالمين جرت هذه اللفظة . وغرضنا في هذه

الدراسة إيجاز القول في حقيقة الدعوة كما فهمها دعائها في الآداب الكبرى ، ومبلغ صحتها في تطبيقهم لها ، ليتضح — لدى جمهورنا — زيف التذرع بها وخطره على أدبنا ونقدنا .

ومن الناحية النظرية لا العملية التطبيقية ، أطلق دعاة التأثيرية العالميون رأيهم في اقتصار مهمة الناقد على التعبير في نقده عن ذات نفسه ، وعن انعكاس آثار العمل الأدبي على فكره ومشاعره . فالناقد — عند التأثيرين أو الانطباعيين — يؤرخ لأفكاره وذكرياته وثقافته ، لا للعمل الأدبي الذي ينقده ، ولا للكاتب أو الشاعر الذي ألفه . ولهذا يختار الناقد من الإنتاج الأدبي ما يكون فرصة لإطلاعنا على دخيلة نفسه ، وما قرأ من ثقافات وما له من اتجاهات ، في غير التزام بقواعد أو منهج أو مذهب معين .

ونفهم التطرف في هذه الدعوة إذا وضعناها موضعها التاريخي من الدعوات النقدية والفلسفية التي سبقتها أو اقترنت بها في الفكر الأدبي . فقد كانت صدى للفلسفة المثالية عند (كانت) الذي ميز — في عمق — فرق ما بين عالم الجمال المحض والعالم النفعي أو الخلق . وكان يقصد من ذلك إلى إطلاق مجال الجمال وفهمه لذاته ، دون تعرض لما تحتمه طبيعة العالم الجمالي من قيود تفرض نفسها بنفسها ، ودون تفصيل القول في طبيعة الأدب لذاته من حيث ازدواج الجمال فيه بالخير والنفع ضرورة . ونكتفي بهذه الإشارة الموجزة لأنه لا سبيل إلى شرح فلسفته الجمالية هنا ، ولكننا نقرر أنها كانت الدعامة الأولى لدعاة الفن للفن ، أو البرناسيين . ولم يجرده هؤلاء أدبهم — وقد كان مجال دعوتهم الشعر الغنائي — من كل غاية (إنسانية) ولكنهم قصدوا إلى التعالي بشعرهم عن الغاية النفعية المباشرة . ومنهم تيوفيل جوتييه ، وبودلير ، ولوكنت دوليل على تفصيل وفروق كثيرة بينهم . وتركت هذه الدعوة أثرها عند بعض الفلاسفة الحدسيين من نقاد الأدب المعاصر أمثال بندتو كروتشيه ، وعند بعض النقاد الرمزيين ومتأخري الرومانتيكيين أمثال ريمي دي جورسون وأوسكار وايلد . وكان شعار الدعوة هذه العبارة التي لا ينبغي أن تؤخذ على إطلاقها : (الفن للفن) .

والمدرسة الانطباعية أو التأثيرية تقوم على مبدأ مشابه سنين أيضاً أنه لا ينبغي أن يفهم على ظاهر مدلوله ، وهذا المبدأ هو : أن (النقد للنقد) ، لالشيء سواه . ومن آباء هذا الاتجاه النقدي ولیم هازلت (١٧٧٨ — ١٨٣٠) ولامب (١٧٧٥ — ١٨٣٤)

ومما يقوله هازلت : (أقول ما أفكر ، وأفكر ما أشعر . ولا أستطيع أن أمنع نفسي من أن تتأثر بأنواع من التأثير تجاه الأشياء . وعندى من الهمة ما يكفي للتصريح بها كما هي) .

وتم الرواج لهذه الدعوة في النقد الأدبي في أواخر القرن التاسع حتى حوالى منتصف هذا القرن ، وتراءى أثرها في بعض آراء : ت . س . اليوت النقدية . وكان من كبار دعايتها في فرنسا أناتول فرانس ، وجول لوميير ، وأندريه جيد . وألان — وفي إنجلترا أوسكار وايلد وسانتسبيرى .

وعلى حين كانت هذه الدعوى صدى للفلسفة الجمالية والمثالية على نحو ما أشرنا ، كانت رد فعل ضد النقاد الوضعيين على نحو ما حاول تين وبرونيتير وفيلمان وحقاً كان من بين هؤلاء من غالوا في تطبيق مبادئ العلم التجريبي ، والقواعد العقيدية التقريرية على الأدب ، في غير مرونة ، ومن غير نظر إلى الأسس الجمالية والملازمات الاجتماعية التي يفرضها على الناقد كل عمل أدبي على حدة . فكانت هذه المغالاة من جانب الوضعيين دافعاً للتأثير إلى مغالاة أخرى ، وهي زعمهم انطلاق الناقد من كل قيد سوى ماتمليه عليه نزعاته الخاصة وميوله : وكلمة (التأثرية) معناها بالدقة هو تجاوب القارئ مع المؤلف ، وما يثيره هذا التجاوب المباشر من مشاعر ساذجة تلقائية طليقة لا غاية لها سوى الدلالة على الخواطر الباطنة للناقد نفسه . فالنقد بمثابة رحلة ممتعة للناقد في بطون الكتب ، وهي ذاتية أولاً . يقول أناتول فرانس : (النقد — كما أفهمه — يشبه الفلسفة والتاريخ في أنه نوع من القصص تمارسه النفوس المحبة للاستطلاع . وكل قصة — إذا فهمت فيها جيداً — ترجمة لحياة مؤلفها . فخبر النقاد من يحكى مغامرات نفسه في رحلاته بين عيون المؤلفات) .

وعملية النقد عند هؤلاء بمثابة حديث ممتع في صحبة المثقفين ، لا يزعمون لأنفسهم به سلطاناً على الكاتب الذى ينقدون ، ولا حق التوجيه للأعمال الأدبية والإنجازات الفنية ، على أن يتم في صراحة ودون فيهة أو مزعم ، لأنه لا يعدو الخواطر المثارة لحولة فكرية تتيحها القراءات الواسعة للأدب قديمه أو حديثه .

ويصرح التأثريون بأنهم أكثر صراحة من سواهم من الموضوعيين ، وأكثر تواضعاً من المنهجين المغالطين . إذ أن بعض هؤلاء يتخذون المعايير النقدية لتبرير ذاتيتهم ،

وفرضها في الإنتاج الأدبي فرضاً ، ويتعللون بمقاييس مختلفة لستر أغراضهم الذاتية المحضنة في حين يرى الانطباعيون أن النقد متعة لهم هم ، يتذوقون فيها جمال الآثار الأدبية يغذون بها حاستهم الجمالية ، ويعبرون عن متعتهم في غير موارد ، وفي غير غرور . لأنهم لا يزعمون لأنفسهم بها حقاً على الأدب ولا على الكتاب . ولا يريدون أن يحرموا أنفسهم متعة هذا التذوق الذاتي بالشروح والتفسيرات . وذلك أن تذوق الناقد لما ينقده يجب أن ينتقل عند النقاد المنهجيين إلى دائرة الموضوعية ليصبح محال تأمل ومبعث تعليل وإقناع . وعلى أثر هذا الانتقال تنعدم متعة الذوق الأدبي لذاته . وهذا ما يقصده ألان بقوله : (الذي يشرح فكرته يفقد دائماً جزءاً منها ، وهو غالباً خير ما فيها) .

تلك هي أهم حجج هؤلاء في دعوتهم النظرية ، وسط اتجاهات نقد العصر الغالبة عليه . ولننظر الآن في مدى إمكان اتباعها ، وفي جدواها في النقد ، وهل حقاً أطلق هؤلاء الدعاة النقد الأدبي من كل القيود حرصاً على المتعة الذاتية الجمالية ؟ .

من الواضح أن الخواطر التلقائية الساذجة التي تثيرها المتعة الذاتية لا بد أن تكون ضحلة سطحية أقرب إلى الثرثرة منها إلى النقد . وهو ما لا ينكره هؤلاء التأثيريون في دعوتهم النظرية ، وفي اعترافهم أن نقدهم نوع من الأثرة الذاتية لانطلاق مشاعرهم الحرة كما يبدو لهم . ثم ماجدوى هذه الخواطر التلقائية ؟ وهل يمكن الإقناع بها أو الإفادة منها ؟ ولذلك يحرص هؤلاء على قصر حق النقد التأثيري على ذوى الحس المرهف بالجمال نتيجة الاطلاع والإحاطة بتجارب طويلة أدبية في كل العصور ، تضمن صلابه الذوق الأدبي ودعمه . وهذه ناحية موضوعية تكذب دعوتهم النظرية نفسها . يقول أوسكار وايلد في مقاله الطويل بعنوان : (الناقد بوصفه فناناً) : (يبدو لي أن نمو الفكر النقدي يتيح لنا أن نحقق الحياة الجماعية لجنسنا البشري ، لا مجرد تحقيق حيواتنا الخاصة فحسب ، وبذلك تعيش حياتنا الحديثة ، في كل ما للحدثاء من جدة . ذلك أن من لا وقوف له على سوى الحاضر لا يعرف شيئاً عن عصره الذي يحياه . فلكي نعيش عصرنا — القرن التاسع عشر — علينا أن نعيش بفكرنا في كل العصور التي سبقتنا وساعدت على تكوينه . ولكي يعرف المرء شيئاً عن ذات نفسه ، عليه أن يعرف كل شيء عن الآخرين ولا ينبغي أن نتجاوب مع الآخرين عن طريق مزاجنا الخاص ، ولا أن نمنح الحياة ما هو بطبعه ميت لا يستقيم مع الحياة . أو هذا مستحيل ؟ لا أعتقد ذلك) .

ويقول في موضع آخر : (من يريد أن يفهم حقاً شكسبير عليه أن يفهم الصلات القائمة بين شكسبير وعصر النهضة وعصر الإصلاح وعصر جيمس ، وعليه أن يوثق صلته الفكرية بتاريخ كفاح الغلبة بين الصور الكلاسيكية القديمة والعقلية الرومانسية الحديثة ، بين مدرسة سيدنى ودانييل وجونسون . ومدرسة مارلو . . . عليه أن يعرف ما كان قد أتيح لشكسبير من مواد يتصرف فيها ، والطريقة التي انتفع بها في استخدامها وحالات التمثيل المسرحي في القرنين السادس عشر والسابع عشر ، وما لها من حرية في الحدود والمناسبات الميسرة لها . ويطلع على النقد الأدبي أيام شكسبير ، وأغراضه وطرقه وقوانينه ، وعليه أن يدرس اللغة الانجليزية في نموها ، وشعرها الحر والموزون في مراحل نموه المختلفة ، وعليه أن يدرس الدراما اليونانية . والعلاقة بين فن المؤلف الذي خلق مسرحية (أجاممنون) وفن الذي خلق مسرحية ماكبث ، وبالاختصار ، عليه أن يربط لندن في عصر الإصابات بأثينا في عصر بركليس ، وأن يعرف وضع شكسبير الحق في تاريخ الدراما الأوروبية والدراما العالمية) .

وليتأمل القارئ في هذا النص ليرى ما يتطلبه الانطباعيون — المتواضعون في دعوتهم النظرية ومدى سلطانها — من شروط للناقد الحق الذي يحق له أن يدلي بمشاعره التلقائية في رحلته الممتعة في ثنايا الأعمال الأدبية ، ليوقن بأن الأمر جدُّ لا هزل ، وأن الادلاء بالآراء يسبقه الفهم والعمق والإيمان بأن ما يقال يستحق أن يفضى به الناقد ، احتراماً للقراء وللأدب نفسه .

ومن خلال هذه الثقة الفنية ، وهذا التبحر في المعرفة ، يتاح التذوق الفني . ولذلك كان لابد أن يشف النقد التطبيقي لأصحاب هذه الدعوة عن اتجاهات منهجية يدعمون بها متعهم الفنية التي ينشدونها في رحلتهم النقدية وفي هذا تكذيب لإطلاقهم في دعوتهم النظرية فمثلا (جول لومير) ذو نزعة محافظة تقليدية ، يتخذ المعايير الكلاسيكية للنقد الفرنسي الفرنسي أساسا لحدوده أدب (أبسن) وأدب كتاب شمال أوروبا ، ويكره الرمزيين الذين يطمسون ما شهر به الذوق الفرنسي من وضوح ومنهج منطقي . ويشاركه أناتول فرانس في بغضه الرمزية والواقعية الحديثة لعصره . ويتضح من نقد أوسكار وايلد وجهته الرومانتيكية في فلسفة الصورة ، وفي الصلات والمفارقات بين الأدب والرسم والنحت ، مما ينعكس فيه آراء لسنج في كتابه : (لاوكون) ، كما يتضح رأيه الحاسم

في الفرق الجوهرى بين مجال الأدب في التصوير ومجال العلم في الإدراكات المجردة . وكل هذه مناهج نقدية وآراء محددة عميقة لا تقف عند حد إطلاق العنان للمشاعر التلقائية . ولنكتف — لضيق المجال — بهذه الحمل من (أندريه جيد) متحدثاً عن دستوفيسكى في مذكراته اليومية قائلاً : (قد أتممت اليوم قراءة الجزء الأول من قصة : العبيط (لدستوفيسكى) ولم يعد إعجابى بها قوياً . فالشخصيات تفرط في إظهار عبوسها وتتوافق في يسر ، ولذلك فقدت بالنسبة لى كثيراً من أسرارها ، حتى يمكن أن أقول إنى أفهمها كل الفهم في يسر مفرط ، أى أفهم الموقف الذى يزعم دستوفيسكى اتخاذه حيالها) .

وهذا التعليل الفنى يتفق مع نزعة القصة الواقعية نحو الموضوعية التامة ، وهو ما يشرحه أندريه جيد في نقده في كتبه الأخرى .

وتبين دعوة الانطباعيين عن جانب آخر ، هو أنهم جميعاً نقاد وكتاب أو شعراء في وقت معا . ومن هنا حملهم على النقد المتهجى لدى النقاد غير المنتجين . ولسنا بصدد الفصل في هذه المعركة الدائمة التى لا دالة لها سوى كبرياء الكتاب وتعاليمهم ، فأرسطو — مثلاً — أفاد النقد العالمى دون أدنى ريب ، ولم يكن شاعراً ولا كاتباً . وتحت ستار هذه الكبرياء نفهم كثيراً من أقوال الكتاب والشعراء التى تنكر النقد جملة ، كإنكار فكتور هوجو قيود النقد كلها ، وإقراره (حرية الفن) فى حين كان هو نفسه من أكبر النقاد الرومانتيكيين ، على منهج وقواعد مذهبية واضحة معروفة . وكذلك كان الانطباعيون ، فعندهم أنه لا ينقد الفنان سوى الفنان ، ولا ينقد الشاعر إلا الشاعر . وكان لذلك صدى فى نقد ت. س. اليوت ، ويجب أن نفهمه فى حدود ما قلنا . ويرد عليه لويس بأن هذا الزعم شبيه بما إذا قلنا لا ينقد الطاهى سوى طاه مثله ، ذلك أن جانبى الفكر والذوق معا قابلان للتعليل والشرح لدى كل مفكر أحاط بالتجارب الفنية وتعمق فى تذوقها وفلسفتها ، وفى نقدنا العربى وجدت هذه المعركة بين الشعراء ونقادهم المتخلفين عن فهمهم ، والمحصورين فى قيود الجزئيات والتفاسير اللغوية ، نذكر منها على سبيل المثال قول ابن الرومى :

الأخفش ماقلته فما حمده

على مبین العمى إذا انتقده

ثعلبه كان ، لا ولا أسده

قلت لمن قال لى : عرضت على

قصرت بالشعر حين تمدحه

ماقال شعراً ، ولا رواه ، فلا

وكذلك هذين البيتين اللذين يوردهما عبدالقاهر الجرجاني في شأن هؤلاء النقاد القاصرين :

زوامل للأشعار لا علم عندهم بجيدها إلا كعلم الأباغر
لعمرك ما يدري البعير إذا غدا بأوساقه أو راح ما في الغرائر

ولكن أوسكار وايلد يقر بأن النقد هو الذى يخلق الجو الفكرى للعصر ، ويشحن ذهن الكتاب والفنانين عن طريق نمو غريزة النقد الصادقة . وعلى هذا تكون للنقد فائدته التعليمية . فكما أن الفن ليس محرراً من كل القيود ، فكذلك النقد لا يكون خالصاً لذات النقد ، ولا قاصراً عن التعليل والشرح والمنهج ، على الرغم من ظاهر هذه الدعوات التى يتعلل بها عندنا كسالى الذهن ومتخلفو الفكر ، عن غير دراسة ولا فهم .

وأهمية الاتجاه التأثرى هو الالحاح على ضرورة تذوق الجمال الأدبى ، والحرص على الشعور بالمتعة الفنية ، فى وجه غلواء العقيديين التقريريين الذين قصر إدراكهم فوقفوا عند نظريات محدودة يتحكمون بها ، وهم عبيد لها . والحق أن كل ناقد له حظه من التأثر المباشر أولاً ، وله حظه من الاحساس بالجمال ، ولكن هذه نقطة البدء ، ولا تغنى شيئاً ما لم يدعمها منهج علمى يتوافر لصاحبه كفاية نظرية وإخلاص إلى جانب التذوق ، كما يتضح فى غير لبس من تفاصيل دعوات هؤلاء الانطباعيين ومن تطبيقتهم هم أنفسهم لها . وكما تبين مما أوردنا لهم من نصوص ، وما أشرنا إليه من اتجاهات فى حدود ما يتسع المجال .

وربما يعقب أدعياء النقد عندنا بأنهم يأخذون معنى الانطباعية فى معناها اللغوى العام فى حين ندرس نحن الانطباعية دراسة منهجية ، وهم لا يعبأون بدراسة ، فلا هم لهم إلا تأثرهم الخالص من كل التزام وكل ثقافة . فإذا زعموا ذلك فحسبنا ما فى قولهم من دلالة صريحة على الدعوة إلى الجهل ، وفتح مجال الأدب لأمثالهم من أدعياء لم يتوافر عندهم أدنى إحساس بالتذوق الجمالى فضلاً عن التمييز على أساس الاطلاع والدربة وأعجب ما فى الأمر أن يزعم أدعياء التأثرية حق الحديث عن المذاهب الأدبية ، فيضلوا ويضللوا ، حتى إذا كشفنا عن جهلهم الفاضح ثاروا بأنهم انطباعيون لا ينتقدون عن علم ولكن عن ذوق محض . فقيم إذن ادعاء العلم بالمذاهب ونظريات النقد ، وانتحال

التحدث عنها وهي محددة المعالم ، بدون تكليف أنفسهم عناء الالمام بها ؟ كأنما الحديث عن النظريات أيضاً أمر أنطباعي ، يستباح الحديث فيه بالحدس لا بالدرس ، ويخاض فيه عن وهم لا عن فهم ، ويستوى به الجهل والعلم . وليس وراء ذلك استهتار بالأدب وبالنقد معاً . وقد آن أن نجد ، وأن نأخذ هؤلاء بالحزم في غير رحمة ، لئلا يسرى هذا الاستهتار — وأخذ الأمور من أيسر طرفها بالادعاء والتعالم — إلى عقول الناشئة من شبابنا الطموح ، ولئلا تفضل الجماهير في تقويم الأدب ونقده ، على أساس إطلاق الأحكام العمياء تهجيناً أو تحسيناً يستر الغايات المغرضة ، والنيات السيئة . وما أشد حاجتنا لكل ذلك ليساير نقدنا وأدبنا الاتجاهات العالمية الحادة المثمرة .

الصراع بين الفصحى والعامية في المسرحية

تناول الأستاذ الدكتور محمد مندور موضوع العامية والفصحى في المسرحية في أحد مقالاته (١) بما عرف عنه من نظريات نافذة وعمق وسعة اطلاع ، ولكنه جعل غايته من المقالة بيان (الأسس التي يستند إليها الخلاف .. ووجهة الرأي فيها) على أن المسألة ذات وجه آخر نريد أن نجلوه في هذه الدراسة .. فما دلالة هذه الظاهرة في نشوب الصراع بين الفصحى والعامية ؟ وهل له نظير في آداب الأمم التي تعنى بلغاتها ؟ ثم ما الغاية منه ؟ أهى الرقى بالفن والسمو بمستوى الثقافة والذوق العام ، أم التيسير على من يريد أن يعد من الكتاب مهما ضوئت بضاعته من الفن واللغة ؟

ونبادر إلى القول بأنه لا يخطر ببالنا أن نحرم كتابة المسرحيات بلغة العامة ، فلمن شاء من الكتاب أن يختار جمهوره الذى يتوجه إليه . والأدب الشعبى أو الفولكلورى قديم قدم الشعوب نفسها ، وهو بين شعوب الأمم المعاصرة كلها فى صورة من صورته . وسيظل الأدب الشعبى الفولكلورى كذلك مابقيت الشعوب وقد كانت أقدم صورته حكايات الشعوب البدائية أو المتوحشة حول الثيران ، فى أول عهد اللغة بالدلالات الجمالية ، وحين اقترن بالرقص على نقر الطبول ، وبالرسوم ذات الصبغة الميتافيزيقية : ولمن شاء كذلك أن يشترك بموهبته فى رقى هذا الأدب الشعبى الذى هو ظاهرة طبيعية ، فيغذيه بثمرات قريحته ما بدا له . ولكنه سيظل كاتباً شعبياً ، ينتج أدباً شعبياً ، بلغة العامة من الشعب ، ولهذا الأدب طابعه ومجاله فلا ينبغى بحال من الأحوال أن نتساءل عن الأصلح فى لغة المسرحية ، ونفاضل بين الفصحى والعامية ، تعللاً بأن العامية قد تكون أقدر على تصوير بعض الحالات النفسية ، أو على التعبير عن الدلالات الاجتماعية أو مايسمونه : واقعية الأداء . فهذه الحجج وما إليها يقصد بها إلى الانتصاف للعامية من الفصحى . وفيها خلط بين نوعين من الأدب مختلفين فى جوهرهما وجمهورهما . وفى جميع من نعرف من الأمم التي تعنى بلغتها الأدبية والعلمية ، يعيش الأدب الفصيح مع الأدب الشعبى عيشة سلمية مع الاحتفاظ لكل منهما بطبيعته ومجاله . ونظير اللغة العامة عندنا اللهجات المحلية عند الشعبين الفرنسى والانجليزى ، مما يطلق عليه : Argot فى

(١) مجلة الكاتب - ديسمبر ١٩٦١ .

الفرنسية و Slang في الانجليزية . وطبيعى أن هذه اللهجات أكثر استعمالاً في شئون الحياة اليومية ، ولها من هذه الناحية قوة حيوية موضوعية في التصوير قد تفوق فيها اللغة الأدبية ذات الطابع العام الفنى والعلمى ، على الرغم من أن الهوة بين تلك اللهجات واللغة الفصحى في الآداب الانجليزية والفرنسية لم تتسع مثلاً حدث عندنا بين لغتنا الفصحى والعامية . ذلك أن تلك اللهجات بعامة — شأنها في ذلك شأن اللغة العامية عندنا — أميل إلى التصوير في عباراتها ، وأبعد من التجريد ولسنا بحاجة إلى إيراد أمثلة مما تزخر به لغتنا العامة من عبارات تصويرية لها مذاق خاص لطابعها الحيوى في الاستعمال . هذا إلى أن الاستعمال المحلى للغة الحياة اليومية يكسب الألفاظ دلالات موضوعية محضة فيها اضمار يتعذر إدراكه على غير أهل ذلك الموضوع أو يحتاج في معرفته إلى شرح طويل لغير هؤلاء الذين لا يتحدثون بتلك اللهجة . يقول سارتر :

(ولو أن قرصاً من أقراص الحاكي ردد علينا — بدون شرح — الأحاديث التي تجرى يومياً في قرية نائية ، مثل (بروفين) أو (أنجوليم) ، فلن نفهم منه شيئاً ، إذ لا توجد القرائن من الذكريات المشتركة والإدراك المشترك ، وموقف كل من الزوجين وما لهما من مشروعات . وبالاختصار : لا يوجد العالم الذى يعلم كل من المتحدثين أنه ماثل في ذهن الآخر) . فالفرق بين لغتنا العامية والفصحى — في ناحية التصوير وحيوية بعض العبارات ذات الطابع الموضوعى — له ما يماثله أو يقرب منه في اللغات الأدبية واللهجات المحلية في الأمم الأخرى على حين لم يدع كاتب واحد إلى أن اللهجات المحلية في تلك الآداب أصلح من اللغة الفصحى التي هي لغة الأدب تعللاً بهذا السبب . ولم يدر في خلد واحد منهم اليوم أن لغة الأدب في صراع مع العامية ، فضلاً عن أن ينتصف لها من الفصحى .

ويلتحق بذلك ما أورده الأستاذ الدكتور (مندور) في مقاله عن الأستاذ يوسف وهي في معرض الدفاع عن العامية في الكوميديا ، من تعذر التعبير بالفصحى عن معنى العبارة العامية : (اطلع من دول) فهي ذات طابع موضوعى اكتسبته بالاستعمال ، مثل كثير من العبارات الأخرى التي أشرنا إلى طابعها . وغاية ما نستطيع استنتاجه من ذلك أنه يتعذر نقل خصائص بعض العبارات العامة للفصحى . ولا يمكن أن يتخذ هذا نغلة

لترجيح العامية على الفصحى أو مبدأ من المبادئ في الكوميديا ، إلا إذا اتخذنا نفس الحجة سبيلا إلى الإقناع بتعذر الترجمة من لغة إلى لغة . فمن المسلم به أنه مهما برع المترجم ومهما دقت معرفته باللغة التي يترجم منها واللغة التي يترجم إليها ، فلن يستطيع نقل النص في ترجمته بجميع خصائصه من اللغة المنقول عنها .

وحيث كانت اللغة العربية حية في الاستعمال وجد في لغة الأدب نظير لهذا التعبير الذي عده الأستاذ يوسف وهبي معجز الأداء باللغة الفصحى . فلو عظم حظ الجمهور من الثقافة الأدبية العربية لأمكن أن يتذوق نفس المعنى الدقيق للعبارة العامية في لغة الأدب . وهذا بيت من أبيات الهجاء العربي يؤدي معنى نفس العبارة الوارد في مثال الأستاذ يوسف :

إذا ما تميمي أذاك مفاخرأ فقل : عد عن ذا ؟ كيف أكلك للضب

فبدلا من ادعاء عجز الفصحى ، علينا أن ندعو إلى تذوق أدبها ، والتشبع بثقافتها ، والاطلاع على العبارات الحية التي تقرب لغة الكلام العادى ، قصدا إلى الرقي بالتذوق الفنى ، وحرصا على ترقية الفن المسرحى نفسه . ولست أقصد إلى إمكان استعمال العبارة في البيت بدلا من العبارة العامية المناظرة ، ولكنى أردت أن أضرب مثلا كان يمكن أن يتذوق منه القارئ إذا أحاط بأدبه - نفس المعنى أو قريبا منه .

على أن دلالة هذا المثال - المثال السابق للأستاذ يوسف وهبي - خطيرة من ناحية الإدراك الفنى للكوميديا نفسه ، ذلك أن أكثر أنواع الكوميديا عندنا يعتمد أساسا على النكات اللفظية والمهاتره ، والتناثر بالألقاب ، وما إليها من عبارات ذات طابع موضعى . وليس هذا هو جوهر الكوميديا في معناها الناضج فنيا واجتماعيا . وحسبنا أن نشير هنا إلى رأى أقدم نقاد الأدب العالمين - أرسطو - حين يذكر في موضع من كتابه : السياسة : « في الملهاة الأولى (القديمة لعهد أرسطو) ، كانت لغة المؤلفين المقذعة هى مبعث السرور ، وفي الثانية (الملهاة الحديثة لعهد أرسطو) كانت التلميحات والايغازات أكثر إبهاما » . وكذا يفضل أرسطو السخرية التي يرمى قائلها من ورائها معنى عام على الدعابة ، « لأن الأولى أليق بالرجل السرى ، والسخرية ترمى إلى معنى مسل عميق ، فيه يتشقى القائل ، في حين يقصد في الدعابة إلى تسلية الآخرين (الخطابة ، ١٤١٩ ب ، س ٣ - ٩) - فجوهر الملهاة إذن ، في الموقف ،

لا فى عبارات الشتم والدعابة . ولن تنقص الملهاة شيئا إذا تعذر على الكاتب أن يداعب بأداء معنى جزئى ضئيل ، ولكنها تحقق إذا اعتمدت على مثل هذه العبارات فضعفت فى تصوير الموقف الذى يثير الضحك بالمفارقات إثارة عميقة ، حتى لقد يصبح الضحك ذا دلالة اجتماعية خطيرة ، ضحكا مرا ، يقرب من البكاء عند المتأمل الممعن النظر . ويمثل هذه الملهاة يرقى الفن نفسه ، ويساهم فى النشاط الانسانى وفى نضج الوعى القومى .

ونكرر ماقلناه سابقا من أنا لا نحرم على الكاتب إذا أراد أن ينتج أدبا شعبيا أن يكتب ملهاة باللغة العامية ، ولكن الذى نحاربه هو الحكم ابتداء على الفصحى من حيث هى بأنها تعجز عن أن تسهم فى هذا المجال . فإلى ما فى هذا الحكم من إغفال لطبيعة الأشياء . فيه كذلك اعتراف بعجز الأدب العربى عن مجازاة الآداب الأخرى فى غنائه بهذا الجنس من الأدب ، ويتبع ذلك حتما النيل من هذا الجنس الأدبى نفسه من ناحية الرقى فنيا . ذلك أن من المقطوع به أن المسرحيات كلها من ملهاة ومأساة لاهية لو كانت قد ظلت تكتب فى الآداب العالمية بلهجات محلية ، لما ارتقت ، ولما تعاونت الآداب العالمية والنقد العالمى فى النهوض بها . وفى تبادل التأثير فيها والتأثر بها ، مما كان سبب نضجها . وعونا على تأدية رسالتها الانسانية والفنية . وأظن هذا الأمر من الواضح بحيث لا يحتاج إلى إنفاق الوقت عبثا فى شرحه والتدليل عليه . وهل لنا أن نلمحه كذلك من ثنايا عبارات أستاذنا الدكتور محمد مندور فى مقاله حين يقول : « قد تكون الفصحى أكثر قدرة على التعبير فى أنواع أخرى من المسرحيات ، مثل المسرحيات المترجمة عن الآداب العالمية ، أو المسرحيات التاريخية الموضوع ، أو المسرحيات الأسطورية الرمزية أو الذهنية . . » . ولم كانت الفصحى أقدر على التعبير عن المسرحيات المترجمة عن الآداب العالمية . . ؟ أليس ذلك لأن تلك المسرحيات أرتقى فى مضمونها وأفكارها وصورها وأرفع من أن تقوى العامية على التعبير عنها ، كما يعلل ذلك أستاذنا الدكتور مندور نفسه ؟ ولم ، إذن ، نحكم على لغتنا الفصحى بالعجز عن خلق مسرحيات فى أدبها تناظر تلك المسرحيات العالمية ، مادما قد اعترفنا بأنها أقدر على ترجمة مثل تلك المسرحيات ، بدلا من أن نفضل عليها العامية فى خلق المسرحيات دون ترجمتها ؟ ثم ألا يستلزم مثل هذا القول الاعتراف بأن المسرحيات التى نخلقها فى العامية دون

المسرحيات العالمية . لأن لغة الأداء العامية في هذه المسرحيات لا تقوى على التعبير عن المسرحيات العالمية ؟ وإذا كان القصد هو أنه يمكن أن نتمثل الفرق بين الواقع ولغة الأداء في المسرحيات المترجمة والتاريخية دون غيرها ، فلماذا إذن لا نتمثل مثل هذا الفرق في خلقنا المسرحي والقصصي كله إذا أردنا إغناء أدبنا ، ولغتنا الأدبية ، ؟ ومن المسلم به — كما يقول الأستاذ الدكتور مندور — أن صدق التصوير لا يستلزم مراعاة لغة الأداء كما هي في الواقع . يقول الأستاذ الدكتور : « . . فالواقعية في الأدب لا يقصد بها واقعية اللغة ، بل واقعية النفس البشرية ، وواقعية الحياة والمجتمع . . ومن المتفق عليه أن الأديب لا يستنطق لسان مقال شخصياته الروائية أو المسرحية ، بل يستنطق لسان حالها . . وللأدب أو السكاتب بعد ذلك أن يعبر عما يفهمه بأية لغة يشاء . . » .

وهذا قول صادق بالغ المدى في الصدق . ذلك أن عالم الفن غير عالم الواقع فلا بد في عالم الفن من الاختيار والتعمق في الوعي . والنفوذ في التعبير إلى ما يوحى بمدلولات الأحداث وبواطن الشخصيات . . على أن الأدب القصصي والمسرحي لم يتجاوز كثيرا لدينا دور الطفولة ، ومما يدفع به إلى النهوض والرقى أن يكثر فيه الإنتاج في اللغة الأدبية . ليكون مجال دراسات في الجامعات والمعاهد العالية . بل ويجب أن يكون كذلك في التعليم العام . وسينتج عن ذلك حتما أن ينضج إدراك جمهورنا للأدب ورسالته ، وأنخطر شيء على الأدب القصصي والمسرحي أن نجاري وقائع الأمور ، أو نتبع أيسر الطرق . أو أن نجافي ماسارت عليه الآداب في الأمم التي عنيت بلغاتها الأدبية .

ويجدر أن نذكر أن جامعات أوروبا — على حسب مدارسنا فيها ، وعلى ما علمنا منها — تدرس الأدب في لغته القديمة حين كانت اللغة في دور الانتقال إلى المكانة الأدبية وفي لغته الحديثة كذلك ولكنها لا تدرس ما يكتب باللغة العامية في قسم الأدب ، أي من الناحية الفنية . وإن كانت تدرس الفنون الشعبية جملة في علوم الاجتماع ، وفي علم الفولكلور ، والفولكلور المقارن . وهذه مستقلة تمام الاستقلال عن الدراسات الفنية والأدبية ، وهذه حقيقة يجب أن توضع نصب الأعين في دراساتنا للفنون الشعبية ، حتى لا نخلط بين المجالين ، فتكون في ذلك خطورة لا تعدلها خطورة على اللغة الأدبية . لدينا ، بل وعلى أدبنا في نموه ونضجه الفني .

وفي سبيل ذلك لا ينبغي أن نجارى الجمهور ، بل علينا أن نرقى به ، وننمى إمكانياته ، ولا يصح أن نلاحظ — في تقدير ما نرى — الرواج المادى فى إقبال المتفرجين ، بل القيمة الفنية للعمل فى ذاته ، ثم لدى القراء الذين يقومونه حتى لو لم يشهدوه على المسرح . ولهذا يرى أرسطو أن الاخراج والإنشاد والإلقاء ليست الأجزاء الجوهرية للمسرحية . فى حين يرى أن الحكاية والشخصيات أو الخلق ثم الفكرة هى التى يجب أن تكون مجال النقد الأدبى من أجل رقى المسرحية ذاتها ، وعلينا أن نفرق بين عالم الفن وعالم الواقع . وإلا قضينا على الفن . يقول فكتور هوجو فى التفريق بين طبيعة الفن والواقع :

. . لنحاول أن نبين الحد المنيع الذى يفصل — فيما نرى — بين الحقيقة على حسب الفن والحقيقة على حسب الطبيعة . . حقيقة الفن لا يمكن أن تكون . . حقيقة مطلقة . . لا يمكن للفن أن يعطى الشئ نفسه . فلنفرض أن واحدا من غير المتبصرين الذين يدعون إلى الطبيعة المطلقة ، إلى الطبيعة مرئية من خارج الفن . قد شهد تمثيل مسرحية «السيد» (للشاعر كورنى) مثلا . فإن أول كلمة يقولها : ما هذا ؟ أو يتحدث «السيد» شعرا ؟ ليس من الطبيعى أن يتحدث المرء شعرا . فإذا قيل له : فكيف تريد ، إذن ، أن يتحدث ؟ فإنه سيجيب : ليتحدث نثرا . فإذا قيل له : فليكن . فلن تمر لحظة حتى يقول من جديد إذا كان منطقيا مع نفسه : أو يتحدث «السيد» بالفرنسية ؟ . لا ، بل تريد الطبيعة أن يتحدث بلغته . فلا يمكن أن يتكلم سوى الأسبانية . وعلى أنا لن نفهم شيئا سنقول له : فليكن ما تريد كذلك . أعتقدون أن هذا هو كل ماسيكون منه ؟ كلا . فعليه أن ينهض ليسأل ما إذا كان الذى يتكلم هو حقيقة «السيد» فى لحمه وعظمه ؟ فبأى حق يأخذ هذا الممثل الذى يسمى بطرس أوجاك اسم «السيد» ؟ هذا تزوير ! — وليس من سبب لكيلا يتطلب بعد ذلك شمسا حقيقية على درج المسرح . وأشجارا حقيقية . ومنازل حقيقية ، بدلا من هذه الأشياء الكاذبة خلف المشهد . . إذن . علينا أن نعترف — خوفا من التردى فى المحال — أن مجال الفن ومجال الطبيعة متميزان تمام التميز . فالطبيعة والفن شيئان لاشئ واحد . وبدون ذلك لا وجود لهما كليهما . . على أن هذا التميز بين الطبيعة والفن هو ما عبر عنه الأستاذ الدكتور مندور أصدق تعبير وأوضحه . ولنضيف إلى ذلك أيضا ما عرف به فكتور هوجو المسرح قائلا : « ليس

المسرح بلد الواقع : ففيه أشجار من ورق مقوى ، وقصور من نسيج وسما من
أسمال ، وقطع ماس من الزجاج ، وذهب من صفائح ، وجواهر مزيفة بالخضاب
ونحدود عليها بهرج الزينة ، وشمس تبرز من تحت الأرض ، ولسكنه بلد الحقيقة :
ففيه قلوب إنسانية على المشهد . وقلوب إنسانية خلف المسرح ، وقلوب إنسانية أمام
العرض .

بقى أن ننبه إلى دلالة ظاهرة الصراع بين العامة والفصحى في مجال الأدب وقد قلنا
إن اللهجات المحلية وآدابها الشعبية تعيش عيشة سلمية مع آداب الفصحى في الأمم
الأخرى . دون أن يدخل في صراع الحالات العادية . فإذا تصارعا . فانتصف للعامة
من الفصحى في مجال الأدب كان في ذلك الخطر كل الخطر على الفصحى وهذه هي
اللغات اللاتينية ، من فرنسية وإيطالية وأسبانية قد تصارعت مع الفصحى في مجال
الأدب أولا في عصر النهضة الأوروبية ثم في مجال العلم بعد ذلك . ولم تكن هذه اللغات
في ذلك الوقت سوى لهجات محلية ولم تتطلع في بادئ الأمر أن تنازع اللاتينية في
مكانتها العلمية . بل اقتصر على الدعوة إلى كتابة الأدب بها دون اللاتينية . فكان
ذلك إيذانا بموت اللاتينية في الأدب أولا ، ثم في العلم .

على أن أدباء تلك الفترة ونقادها — في أوروبا — قد بذلوا جهدا مضنيا في الرق
بلهجاتهم المحلية لتطويعها لأداء أدق الدلائل والمشاعر النفسية ، قبل أن يدعوا إلى تفضيلها
على اللاتينية في الأداء . وقد كانت « جماعة الثريا » في فرنسا يواصلون الليل بالنهار في
تلك السبيل . وكانوا ليلا يتناوبون النوم في فراش واحد حين يشتد البرد ليدفئ النائم
المكان لمن يتلو في الفراش ، وليتيسر لهم مواصلة العمل في ضوء مالداهم من شموع
ويقول أحدهم واسمه « دى بلى » في كتابه : « دفاع وشواهد من اللغة الفرنسية »
مامعناه :

إن علينا أن نبذل الجهد في الرق باللغة الفرنسية ، ومن يدري ؟ لعلها تكون يوما
مألغة عالمية . وقد ظهر أثر جهدهم في إنتاجهم الأدبي . ولا مكان هنا إلى الاستشهاد
بأشعارهم ولغتهم الأدبية التي خلقوها بجهدهم وسهرهم وعرقهم وقارن ماينتج عندنا
بالعامة من مسرحيات أو قصص بالكوميديا الآلية لدانته ، أو بدون كيمخوته
لسرفانتيس . فهذان الأثران الأدبيان الخالدان قد كتبا في عصرهما بلغة عامة ، لم تكن

قد ارتقت بعد للمكانة الأدبية . . فهل فكر كتابنا الذين يكتبون بالعامية أن يقوموا
بجهد يبلغ عشر معشار ما بذل أولئك في سبيل الرقي بلغة أدائهم الفنية ؟ ولكننا نراهم
يتبعون المنهج الأيسر في الكتابة ، وقد سبق أن قلنا — ونكرره مرارا — إن لهم الخيار
ولكن على أنهم يكتبون في مجال الأدب الفولكلورى ، لا يتجاوزون حدوده ،
كنظرهم في البلاد الأخرى ، فلا يتطلعون إلى خلط مجال أدبهم بالأدب الفصيح .

هذا ، ونرى أن تبعة النقاد لا تقف عند هذا الحد ، ذلك أنا على علم بأن واحدا
منهم لا يريد ولا يرجو أن يكون مصير لغتنا الفصحى كمصير اللاتينية في عصر النهضة ،
باسم الفن أو باسم الواقع ، أو باسم رواج المسرحيات ، وما إليها من تعلات أشرنا إلى
مبلغها من الصدق .

وسبيلنا التي ندعو إليها من شأنها أن تفسح المجال الأرحب للقصة والمسرحية ،
فلا تحرمها ميدان الفصحى ، وبهذا يتاح لهما جمهور أكبر ويكون لهما في المجتمع أثر
أعظم .

والخطر الفني الحقيقي هو — فيما نرى — مجافاة المسرحية أو القصة للواقع في المضمون
لا في لغة الأداء فلا ضير أن يحاور صبي أو عامل باللغة العربية التي لا أغراب فيها ولا
فيهقة ، ولكن الضرر كل الضرر أن يجري الكاتب على لسان صبي أو عامل آراء
فلسفية ، أو أفكارا اجتماعية ، أو عبارات متكلفة ، لا يتصور في الواقع أن تمر
بباليهما .

على أنه لا ينبغي أن نغفل عن حقيقة أخرى لها خطورتها هنا : وهي أن إيراد
بعض ألفاظ أجنبية أو عامية في التراكيب الفصيحة لا ينال من اللغة الفصحى ، ولا يجعل
منها لغة عامية أو أجنبية . فالألفاظ المفردة لا تخلق اللغة ولا تميزها ذلك أن خاصية كل
لغة تتمثل في قواعد نحوها ، أو علم التراكيب فيها . وفي ذلك تتجلى قدرة اللغة على
التعبير عن المعاني الدقيقة والمشاعر الرفيعة ، كما تتجلى خصائصها الجمالية . وعلى حسب
ذلك تصنف اللغات في علم اللغة العام فاللغة الانجليزية لغة سكسونية لا لاتينية على الرغم
من أن أكثر ألفاظها فرنسية أو لاتينية الأصل ، واللغة الفارسية لغة هندية أوروبية على
الرغم من أن الألفاظ العربية غزتها عقب الفتح العربى وتغيب هذه الحقيقة عن دعاة
اللغة الوسط من كتابنا ونقادنا ، يقصدون اللغة التي تكتب على حسب الإملاء الفصيح
بمفردات تتفق فيها العامية والعربية ، لينطقها من يشاء بالعامية أو العربية ، ولا بد لهم

في هذه الحال من إغفال الدلالات الجمالية للتراكيب . ذلك أن تراكيب اللغة الفصيحة مرنة بسبب وجود الاعراب فيها ، شأنها في ذلك شأن اللاتينية ، وفي هذه المرونة تتمثل أكثر الجصاص الجمالية وكثير من الدلالات الوضعية على حين فقدت العامية هذه المرونة بإسقاط الاعراب ، فأصبح لكل لفظ وضعه في الجملة لا يتعداه ، شأنها في ذلك شأن الإنجليزية أو الفرنسية بصفة عامة . فمراعاة التوافق بين العامية والفصحى في اختيار المفردات لابد أن تراعى فيه التراكيب العامية ليستطيع القارئ أن يقرأها بالعامية والعربية على سواء . ففي هذه الدعوة إذن لإضعاف للعربية في أخص خصائصها ، دون إغناء للعامية في شيء . ولا يتسع هذا المقال لإيراد شواهد ، نظن تتبعها يسيرا على القارئ في الأعمال الأدبية التي قصد أصحابها إلى كتابتها بهذه اللغة الوسط .

ولإنه لمدعاة أسف أن يصبح الصراع في مجال الأدب بين العامية والفصحى مشكلة تتطلب الحل ، بل أن يكون مجال تساؤل ، لما له من دلالة خطيرة أشرنا إليها . ونرى أن هذه المسألة — كغيرها من مسائل — يجب أن تعالج لاعلى أساس ما هو كائن بل ما ينبغي أن يكون ، ولا على أساس التيسير أو الرواج التجاري ، بل على ما هو طريق النهوض بالأدب والجنس الأدبي موضوع الدراسة ويكشف لنا عن طريق الرشد مآلته وتنهجه الآداب العالمية المعاصرة ، ثم الاعتبار بما حدث من صراع بين الفصحى والعامية في الآداب الأخرى حين آذنت الفصحى بالأفول ، وتفتح هذه المشكلة عيوننا على ما يجب أن نتخذه من إجراءات عاجلة حاسمة فيما يخص الدراسات اللغوية والأدبية في معاهد التعليم العام والجامعات ، لأن هذه الدراسات متخلفة حقا عن نظيرتها في الأمم الأخرى التي تعنى كل العناية بلغة الأدب والعلم فيها . ويجب — فيما أرى — أن يعاد النظر سريعا في مناهج تعليم اللغة العربية وأدبها ، في جميع مراحل التعليم ، كما يعاد النظر في إعداد المدرسين ، وتصفية المتخصصين ، قصدا إلى التقدم بالدراسات الأدبية واللغوية في معاهدنا كلها ، ووصلها بالثقافات العالمية في المنهج والطريقة وإتاحة فرص التخصص في جميع فروع الدراسات الأدبية واللغوية ، تمهيدا لتجديد هذه الدراسات تجديدًا واعيا ناضجا ، وقصدا إلى تزويد الثقافة العربية بما يحجب المثقفين في قراءة ما يكتب بها . وهذا ما أسميه « قضية اللغة العربية » التي دعوت من قبل إلى ضرورة عقد مؤتمر عام عاجل لبحثها ، يقتصر فيه على من تزودوا من الثقافات العالمية ووقفوا

على اتجاهاتها . . ويحتاج الأمر إلى إخلاص وجرأة وسرعة في البت . ذلك أن لغتنا الأدبية تهددها عوامل الضعف التي تنذر بالفناء حتى في معاهد التعليم نفسه . وهذه هي المشكلة التي ندعو الكتاب والنقاد إلى الادلاء بالرأى فيها ، وفي طليعتهم أستاذنا الدكتور مندور الذي أحس بالمشكلة إحساسا عميقا : ولنا إلى هذه المشكلة عودة في بحث قريب .

الثقافة وأجهزتها بين الكم والكيف

يبدو لي أننا نوفر لأنفسنا كثيرا من الوقت والجهد إذا بدأنا في علاج كل مسألة من المسائل بتحديد المفهوم منها ، والاتفاق على معنى الألفاظ التي نستخدمها في علاجها ، حتى نتقن الخلافات الشكلية التي مردها في الحقيقة إلى أن كل ذي وجهة نظر يتحدث وهو يعنى بما يقول مفهوما غير الذى قصد إليه صاحب وجهة النظر الأخرى في المسألة نفسها ، فيظللان متوازيين لا يلتقيان ، وتحاط المسألة نتيجة لذلك بغموض وبلبلة لدى المستمع لهما ، ويضيع كثير من الوقت والجهد عبثا في الأمر في ذاته ، فضلا عن تعمقه ، تمهيدا لاتخاذ موقف إيجابي حياله .

فلو حاولنا أن نتفق على مفهوم عام للثقافة — فيما يراد بها في مقام النهوض بالوعي الحر الفردى والوطنى ثم القومى والعالمى — أليس علينا حينئذ أن نقسم الثقافة إلى فكرية وفنية ، كى نحدد — بعد ذلك — العلاقة بين الثقافة وأجهزتها الحديثة ، تمهيدا لتقويم ما نتهج من طرق في إثرائها من ناحية وتعميقها من ناحية أخرى ؟ وهل الكم والكيف — من حيث هما — متضادان ؟ وما الفرق بين الكم الثقافى أو الأدبى وما يمكن أن نسميه (التضيخم) الأدبى أو الثقافى ؟ لعلنا في نطاق تحديد هذه المفاهيم نستطيع أن نتفق ، أو نتقارب في وجهات النظر تجاه مسألة لا تعدو أن تكون بدءا للطريق ، طريق التخطيط للجهود الثقافية وتنسيقها ، بدلا من توزيعها أو تشتيتها .

ولا ينبغي بحال أن نتورط في تقسيمات فرعية للثقافة ، والفرق بين الثقافة والحضارة أو المدنية ، لأنه لا مجال للشك أنا لا نقصد هنا الثقافة في معناها التاريخى المحض ، من حيث هى مجرد مظهر واقعى لوعي الأمم أو إدراكاتها للملابسات عيشها كما كانت في الماضى ، كى نقف عند بيان صنوف تخلفها ونموها في النواحي الأسطورية ، والفولكلورية والدينية ، وفي عاداتها وتقاليدها ، فلا يراد أبدا أن نسلك هنا مسلك علماء الأجناس البشرية ، أو أن نحصر أنفسنا في مجال دراسات في صميم علم الاجتماع قد تكون جزءا من ثقافة المتخصص ، ولكنها لا تندرج قطعا فيما نعنى من الثقافة في مفهومها المقصود حتما هنا ، وهو أنها ظاهرة تفاعل المجتمع مع واقعه تفاعلا حرا يعكس درجة شعوره بالقيم والنظم التي ورثها ، ثم موقفه منها ، فيما يحرص على تحقيقه من قيم جديدة ، ونظم

ومثل ، وصنوف تحریم وتحليل ، تختلف حتما باختلاف الشرائح الاجتماعية ، فضلا عن اختلافها على حسب العصور والأمم .

والثقافة القومية والوطنية هي نتاج كل هذه المقومات ، وهي حتما وليدة توتر ذاتي وخارجي بين مجموع أفراد الأمة في حاضرها العالمي ، وفي مختلف مستوياتها الاجتماعية ، توتر إيجابي ينتج عنه تجديد القيم . وهي بذلك ذات ناحيتين ، فهي من ناحية مرآة تعكس صنوفا من الواقع في شتى صورته ، لأنها مجموعة قيم ونظم وإدراكات موروثة ، وهذه الناحية سلبية في أصلها ، ولكنها نقطة البدء ، كما أنها أساس الارتباط بمعالم يتوجه بها الوعي . على حين أن الناحية الأخرى إيجابية ، وهي تتجاوز الدائم للواقع في سبيل التعالي به . وتبدو الثقافة ضرورة من الضرورات بالنسبة للفرد والمجتمع في جانبها الثاني من حيث أن مهمتها نقل الفرد من منطقة العمل فحسب إلى منطقة التفكير في العمل حين ممارسته عن وعي حر .

فبدلا من أن يكون الفرد أداة ، يصبح قوة إيجابية تشارك في البناء القومي والوطني الذي يحقق به وجود ووجود أمته ، وجودا كريما يسمو بالحاضر نحو غاية مشتركة ، وهذا المعنى الذي لا بد أن نريده من الثقافة هنا ذو صلة بالمعنى الأصلي الاشتقاقي لمرادف الثقافة Culture في اللغات الأوروبية ، إذ أنه يرجع إلى Cultura اللاتينية ، بمعنى فلاحة الأرض وإخصابها . ولكن نفس معنى الثقافة السابق ذو صلة أوثق بالأصل اللغوي للتثقيف في اللغة العربية ، أي التسوية ، أو تعليم الحدق والمهارة على أساس أن تحصل هذه التسوية أو هذا التثقيف نتيجة الوعي الحر بتنمية إمكانيات الذات .

فالأصل في المعنيين اللغويين هو العناية بالخصب الفكري ، أو تربية الوعي وتقويمه ، وقد قلنا إن لازم الثقافة الضروري أن يتجاوز المواطن بها مجرد العمل إلى التفكير فيه ، والوعي به ، للقيام به عن إرادة ، أو اتخاذ موقف حياله ، هو فيه مرتبط حتما بالواقع الحاضر وقيمة المختلفة وراثته ، وبمشاركته في ذلك الواقع والتراث ، نشدانا للتسامي بهذا الواقع وتطويره . على حسب مايتاح له من قدرة ، وعلى حسب مكانته في مجتمعه ووطنه ، ومكانة وطنه في العالم الذي يعيش فيه .

وواضح كل الوضوح أن الثقافة — في معناها السابق — ليست مجرد تعبير عن الحاضر ، بل تنمية لإمكاناته ، وتنوير به ، وتصفيته ، وإثراؤه ، أو تحويره ، فمثلا قد يكون الفولكلور مرآة وعى الشعب في فترة من الفترات ، ومظهر ثقافة للشعب بتعبيره عن مدركاته وتقاليده وعاداته أو خرافاته في أغنيات شعبية ، أو أساطير ، أو حكايات ، أو رقص وما إلى ذلك من فنون شعبية أخرى ، ولكن مهمة الثقافة — في معناها الذى حددناه ونريده حتما هنا — لاتقف عند حد التسجيل لهذه المظاهر ، لأنها — على الأقل في بعض نواحيها — ذات دلالة على نوع بدائي من الثقافة ، ساذج كل السذاجة ، بل ضار أحيانا . وتسجيل حفلات (الزار) مثلا مفيد قطعاً لمن يريدون أن يقفوا في المستقبل على مظهر من مظاهر ثقافة الشعب الفولكلورية في فترة من الفترات ، وقد تكون مرجعاً هاماً للباحثين في علم الاجتماع ، وكذلك كثير من أغاني العصور السالفة ، وقد يكون لذلك كله ، أو لبعضه صلة وثيقة بتفهم كثير من جوانب الحاضر ، ولكن مهمة الثقافة الوطنية لاتقف عند حد التسجيل ، أولاً يصح أن تقف موقف المقرر الذى يعرض ويحافظ على صنوف النشاط الفولكلورى كلها على علاقتها . لأنها قد تقوم على دعائم أو قيم لم يعد مبرراً للمحافظة عليها . هذا ، ولا ندخل في حسابنا هنا ما يعرض لغرض التسلية المحضة أو قتل وقت الفراغ .

وفي الوقت نفسه إذا اعتدنا بالشطر الآخر لمفهوم الثقافة كما بيناه ، وهو أنها وسيلة إثراء وتطوير عن طريق تنوير الوعى حتى يحاط عمل المرء بجو فكرى يجعل منه إنساناً يعيش قيم عصره ويشارك في توجيهها ، فلا سبيل لنا إلى ذلك بإلقاء الأوامر ، أو بيان قوائم المشروع وغير المشروع ، وإلا ضاع مفهوم الثقافة ، إذ يستلزمها المرء ، فيظل أداة ووسيلة ، لا يتفاعل فكراً مع ما يعمل ، ولكن آلياً . فلا مناص إذن من أن تكون الثقافة وسيلة تنمية الوعى الحر تنمية رشيدة ثمرتها انتقال الفرد إلى مرحلة الرشد الانسانى .

ومن ثم نصل إلى مجالين كبيرين من مجالات النشاط الثقافى ، كل منهما مندرج في مفهوم الثقافة بمعناها المراد السابق : النشاط الثقافى بالاستنارة الفكرية المحضة ، عن طريق تغذية العقول بما تمخضت عنه الانسانية من نظريات وأفكار ومناهج تلمس طرق السلوك ، يقصد إلى الوقوف على حقيقتها أولاً ، فضلاً عن تقويمها . وذلك عن طريق

التأليف والترجمة فيما يخص مسائل الثقافة ، أى تنوير الوعي العام منهجيا وعلميا ، ويندرج فى هذا النوع الدراسة المنهجية والنظرية والفلسفية للأدب وأجناسه وعلوم الجمال ، وهى ميدان النقد الفنى ، والنوع الثانى النشاط الفنى ، وهو ينصرف جوهريا إلى النشاط الأدبى ، وما يتصل به عن قرب من فنون أخرى جميلة . ولا ينبغى بحال خلط هذين النوعين من النشاط الثقافى أحدهما بالآخر .

وأهم ما يميز النشاط الجمالى — من أدب وفنون — أنه يثير الفكر والشعور معا . فقوالبه الفنية الناضجة ذات أثر عميق فى الوعي ، وفى توجيهه وجهة إيجابية . وللأدب الصدارة فى هذا المجال . ومن بين أجناس الأدب تفضل القصة والرواية والمسرحية الشعر الغنائى ، على أن الشعر الغنائى فى مفهومه الحديث قد يكون ذا أهمية كبيرة كذلك وإن يكن أصعب منالا فى الفهم نسبيا لدى سواد الجمهور .

وإنا على علم بأن هذا التفصيل الأخير قد يكون مجال نقاش وخلاف ، ولكن هذا الخلاف على أية حال ليست له أهمية فى شروحنا وما نستنتج منها من نتائج .

والذى نحرص على توكيده أن قوالب الأدب ، أو أجناسه الفنية — وبخاصة أجناسه الموضوعية من مسرحية ورواية وقصة قصيرة — تقوم إذا نوافر لها نضجها الفنى ، وإذا أحكمت بنيتها — مقام إقناع ، ولكنه إقناع مثير يتميز عن الإقناع الفكرى بأنه يتوجه إلى الفكر من خلال الصور ، فيمس مناطق الفكر والشعور معا ، ، فيثير الإرادة إلى العمل ، كما ينمى الوعي الإنسانى ويعمقه تعميقا . ومن هذا الجانب يكون للأدب أولا ثم الفنون الأخرى جانب جماهيرى ، وخطر اجتماعى ، لأنها فكر ووجدان وليس نطاق هذا الوجدان محصورا فى الأفكار العامة ، أو الحواطر المبتذلة غير العميقة ، فهذا زعم باطل يردده أحيانا من لا وقوف له على مفهوم الأدب الحديث ، والعالمى ، فالكاتب فى إنتاجه الأدبى مفكر ، وقد يكون مفكرا عميقا ، يرتفع إلى تصوير أعماق الآراء والأفكار الفلسفية ، وله بعد ذلك فضل جلائها فى قالب فى تتغلغل به فى مجالات وجدانية ، كما تنفذ إلى مناطق الفكر العليا فى آن فتفوق فى أثرها الآراء النظرية البحث التى لا يتوجه بها إلا إلى الفكر .

والثقافة — فى مجالها الفكرى الذى شرحناه — لا صلة لها بإلقاء الأخبار أو الأوامر ، حتى لو كانت الأوامر مشروحة فى ذاتها ، دون أن تدعمها النظريات والأفكار ،

ولا فقدت الثقافة الفكرية جوهرها المتحضر — كما قلنا — في خلق المواطن الإيجابي المتصرف عن اقتناع ، والمشارك بجهوده في عصره وقومه ، بوصفه إنساناً يعيش بعمله وفكره في مستوى عصره . وفيما يخص الثقافة في مجالها الفني ، لاشك أن القوالب الأدبية إذا لم تتضح فيها المقدرة الفنية ، فانفصلت فيها الفكرة عن قالبها . وطغت على شكلها فبرزت صريحة سافرة فإن خطر ذلك لا يقتصر على الهبوط بمستوى العمل الفني ، ولكنه يتعدى ذلك إلى ابتذال الفكرة نفسها ، فتصبح مباشرة ، مما يخرج بها عن مجال الثقافة أولاً ، ثم يفقدها كل تأثير لها ثانياً . فالإحكام الفني يجب أن نحرص عليه ، لا من أجل الفن والأدب فحسب ، ولكننا نحرص عليه لأن الأدب بدونه لا يكون أدباً ، ولأنه يهبط إلى مجرد النصائح أو الإعلام المباشر . وفي هذه الحال لا يبعث بحال على تحريك الفكر ، ولا على بعث الإرادة . فنطق الفن إنما هو في البناء والإحكام الجمالي ، فإذا ضاع هذا المنطق مسخ الأدب ، فصار أشبه بقضية منطقية زائفة القياس ، فلا يكسبها هذا القياس الزائف إلا ضعفاً ، فتعكس على نفسها لتأكل . وقد لحظ ذلك أقدم نقاد العالم — أرسطو — فيما وضع من أسس لنظريته في المحاكاة التي يتوافر بها للعمل الأدبي قوة من داخل بنائه الفني تناظر الحاجة المنطقية ، فرأى ضرورة (الموضوعية) في المسرحية ، وحتم ألا يتدخل المؤلف في عمله الأدبي تدخلاً سافراً . ومما يقوله في ذلك : « فالحق أن الشاعر يجب ألا يتكلم بنفسه ما استطاع إلى ذلك سبيلاً ، لأنه لو فعل غير هذا لما كان محاكياً » .

ولسنا بصدد شرح ذلك وتفصيله ، كما أننا لا نورد فكرة أرسطو ، إلا لأنه من أقدم النقاد ، وله الفضل الأول في التنبيه إلى شئ جوهرى سلم به نقاد العالم من بعده . وهذه الفكرة أوضح ما تكون تحقيقاً في جنس الأدب الموضوعى من مسرحيات وقصص ، وهى التى نمت وتعدت أصولها الجمالية وفلسفاتها تعقداً كبيراً عميقاً ، بعد أرسطو ، وهى بقالبها الفني الموضوعى أنفذ في التشويق وأخطر شأناً في تأدية رسالته ، وهذا سبب من الأسباب التى جعلت أرسطو يحفل بها أولاً ، دون أن يلتقى بالا إلى الشعر الغنائى كما كان في عهده .

وليس الشكل الفني أو القالب الأدبي مجرد طلاء خارجي يضفي على الفكرة ، بل إنه ليتوحد معها ، وفي هذا التوحد كل ما للعمل الفني من قوة وقيمة . وبه تكتسب الفكرة أبعاداً وأعماقاً نفسية واجتماعية جديدة تتولد عنها الآثار العميقة الحصبة الإنسانية .

وقد تكون الفكرة في ذاتها مبتذلة ، أو مطروقة ، فيكسبها العمل الفني خصباً و ثراء لأنه ينقلها من منطقة التجريد في أجوائه العليا المهومة إلى مجال التصوير والتجسيد ، فبردها حية واعية تعيش في عصرها بوصفها طاقة حيوية خالدة الأثر ، وتسرى في الضمائر ، وتكشف للوعي عن عوالم وآفاق ما كان لها أن تبين لو ظلت تجريدية ، وطالما استشهد المصلحون والمفكرون بل وعلماء النفس ، بالنماذج الأدبية التي كانت من محض الخلق الأدبي ، مثل النماذج الأدبية التي خلقها شكسبير وجوته وبلزاك وسرفانتس ودستوفسكي مما نشير إليه مجرد إشارة ، ونحسب أنه معلوم ومشهور .

وما ذلك إلا لأن هذه النماذج الأدبية أصبحت أغنى وجوداً وأقوى حياة وأكثر معاني وأوضح معالم ، وأقوى أثراً في الوعي الإنساني من كثير من الشخصيات التاريخية نفسها .

تلك هي حدود الثقافة في مجالها الفكري والفني ، وفي طبيعتها التي تفرق بينها وبين مجالات الإعلام ، أو مجرد الإرشاد والإخبار . فما العلاقة — بعد — بين الثقافة وأجهزتها الحديثة ؟ وهذه الأجهزة تتمثل في المسرحيات ودور الخيالة والإذاعة والتليفزيون ، مضافة إلى (الكتاب) ، وهو الجهاز التقليدي منذ عرف التدوين . ودور هذه الأجهزة جميعاً هو دور النشر ، والتعميم للآثار الثقافية ، تمهيداً لتأثيرها وإثباتها ثمارها .

ولا ينكر أحد أنه دور جوهري بدونونه لا تتيسر موارد الثقافة ، ولكنه مرحلة ثانية تالية للخلق والإنتاج في ذاتهما . ولا يتيسر لهذه الأجهزة أن تؤدي دورها على الوجه الرشيد إلا إذا توافرت للخلق الأدبي والفني دعائم الكمال في الإنتاج الذي هو وليد المقدرة والجهد والكفاية والإخلاص . ولا يتصور بحال أن يقصد إلى تشغيل هذه الأجهزة لتدور على أية حال وبأية صورة إلا إذا استسغنا الجعجعة بدون طحن كما في المثل العربي ، فالأمر إذن لا يعدو بديهية من البديهيات لا تتطلب سوى الإشارة إليها حتى يسلم كل امرئ بها .

وفي هذه الحدود تتساءل — بعد فرض تسليمنا بالمقدمات السابقة — عن العلاقة بين الكم والكيف في الثقافة . ونرى أنهما لا يتناقضان في ذاتهما متى حافظنا على توفير

المعاني السابقة للثقافة وهي المعاني التي بدونها لا تكون الثقافة ثقافة إطلاقاً . فالكم والكيف لا يتناقضان — إذن — إذا أردنا من الكم معنى من معنيين لا ثالث لهما فيأمرى :

والمعنى الأول هو سعة المجال ، واتساع نطاق النشاط ، وشمول نواحيه ، فلا بد من الإنتاج الذي استكمل الخصائص الثقافية ليصل إلى صنوف الوعي ، ويترك منافذ الفكر والمشاعر ، ويظهر إلى الآفاق . ويكون استخدام هذه الأجهزة سليماً في الميدان الثقافي ما ساعدت على نشر الأعمال الثقافية التي تستحق هذا الاسم .

وهذه الأجهزة بعد ذلك ليست سوى وسائل ، شأنها شأن المطبعة . والمطبعة جهاز ثقافة قديم نسبياً ، وقد استفادت منه الثقافة كما استفادت منه وجوه النشاط الإنسانية الأخرى ، من سياسية وحرية وعلمية وما إليها .

وكذلك شأن الأجهزة الحديثة اليوم ، والكم بهذا المعنى يساعد الكيف ، بل يتوحد معه .

والمعنى الثاني للكم في علاقته بالكيف هو أن يقصد بالكم اختلاف مستويات الإنتاج ، من حيث صنوفه وأنواعه ، ومن حيث أهدافه ومضمونه — مع المحافظة في كل ذلك على ما يتطلبه الكيف أساساً من شروط جوهرية للفن تظل هي في جميع الحالات . وفي ذلك أيضاً لا نرى تناقضاً بين الكم والكيف من حيث هما ، بل إننا لنذهب إلى أبعد من ذلك إذ نقول إنه لا بد من الكم بهذا المعنى .

وقد سبق أن أشرنا إلى أن الثقافة غذاء ضروري لمختلف مستويات الجمهور ، وإنها تتصل حتماً بمختلف القيم والنظم والتقاليد المرتبطة بالحاضر أولاً ، مهما أثر فيها الماضي التاريخي ، بغية اتخاذ موقف واع حر تجاهها كي تتجدد وتتطور . ومن الطبيعي أن تمس بذلك مجالات وعي مختلفة ، كما يتوجه بها إلى جماهير مختلفة من حيث أنواع اهتمامها ، ومجالات نشاطها الإنسانية الواقعية . وهل يعرفون شك في أن المسرحيات الرمزية والشعر الرمزي مثلاً يتوجه بها إلى ذوي ثقافات خاصة يستطيعون أن يستسيغوها أو يقفوا على معناها ، أو يتذوقوا روعتها الفنية التي هي السبيل للتأثر بها وإدراكها وجدانياً وفكرياً ؟ وكذلك يقال في الواقعية الاشتراكية ، وفي الواقعية النفسية التعبيرية ، سواء في المسرحيات أو القصص أو الشعر الغنائي . وفي كل مجتمع

صنوف اهتمام يفرق بعضها عن بعض ، ومستويات تذوق للمذهب فى دون مذهب آخر ، بل قد يظهر فيه تفضيل جنس أدبى على جنس أدبى آخر .

فالذى أعلمه أن الرواية الطويلة لا تروج لدى جمهورنا رواج القصة القصيرة ، وأن الشعر الرمزى السيرىالى ، والمسرحية التى تصور أفكاراً فلسفية ، جمهورها قليل لدينا . وقد ذكرت فى موضع آخر أن فن الصورة الأخلاقية عند (لارويير) والجاحظ أحياناً — من أجناس الأدب التى لو اتجهت إليها مقدرات كتابنا فى الخلق ، ووفروا لها جوانبها الفنية الناضجة ، كما كانت عند (لارويير) ، للقيت فيما أعتقد استجابة أكبر وأسرع من جمهورنا الحاضر .

وفى هذا المعنى الثانى للكم يختلف الكم ضرورة عن الكيف ، ولا يتلاقى معه ، ولكن الكيف لا يضار ، لأن لكل جنس أدبى ، ولكل وجهة فنية فى علاقتهما بمضمونها وبالجمهور ، طرائقهما السديدة التى لا ينبغى بحال من الأحوال أن نضحى بها فى سبيل الكم .

وقد حرصنا — فيما سبق — على تحديد ما يمكن أن يفهم من الثقافة ومن الكيف والكم فيها ، بحيث لا يمكن أن يكون بينهما ضرار . والخطر كل الخطر أن نطلق الكم فى معارضة الكيف ، فنندع الأول يطغى على الثانى ، تعللاً بتضحية الفن ومقومات الأدب فى سبيل التيسير على سواد الناس ، أو حرصاً على إرضائهم ، والظفر بإعجابهم . فالخطر هنا لا يهدد الأدب أو الفن فى ذاتهما ، ولكنه يهدد قبل ذلك الثقافة نفسها ، فنكون كمن يقدم الثقافة قرباناً فى سبيل ترويحها . ولا يكون من وراء ذلك سوى الهزال الفكرى وضياع الأثر .

وكما أن مآتى الخطر على الثقافة الفنية — التى تتمثل فى الأدب وما يتصل به من فنون — هو فى أن نهبط بمستواها الفنى نشداناً لإنتشارها ، كذلك يكون مآتى الخطر على الثقافة الفكرية فى نشدان التيسير باسم التبسيط المفهوم خطأ ، وتعللاً بالكم أيضاً ، مما يؤدى إلى التعجيل بنشر القشور ، وتشجيع التوافه من الأعمال . ولا يحظر فى بالنا أن ننكر التبسيط فى مجال الثقافة الفكرية ، لأنه أمر ضرورى ، ولكن التبسيط إذا أريد منه أن يؤدى رسالته قد يكون أصعب منالاً من البحوث ذات المستوى الرفيع التى

لا يتاح موردها لكثير من طلاب الثقافة . ومع اعترافنا أن كلا النوعين من البحوث المبسطة وغير المبسطة على جانب كبير من الأهمية في مجال الثقافة الفكرية ، فإننا نشير إلى أمر نعتقد أنه في ذاته واضح كل الوضوح وإن عمت الغفلة عنه . ذلك أن التبسيط ليس معناه الاقتضاب ، أو اقتطاع أجزاء من الموضوع تذهب بروحه فلا يبقى منه سوى جسم هامد . ولكن التبسيط تيسير عرض الجوهر وتسهيل ورود المسائل المتنعة ، والتأني لفهمها والإحاطة بها ، واختيار ما يعين على النفوذ إلى صميمها ، وهو فن ومقدرة لن تتاح إلى للمتخصصين ، ولا يصح بحال أن يلجأ فيه إلى مبتدئين ، أو إلى من لم يتعمق في موضوعه فيقف فيه على كل ما يتصل بنواحيه قبل أن يمسك بالقلم . وهذا أمر مسلم به لدى دور النشر الكبرى التي تصدر سلسلات التبسيط العلمية والفكرية من كتب يتوجه بها أصلاً إلى الجمهور . فالذين يستطيعون أن يوفروا لموضوعهم ما يراد فيه من تبسيط مثمر كي يزودوا به السواد غير المتخصص إنما هم المتخصصون الذين تتوافر لهم مع الكفاية الإخلاص وصدق العزم في بذل الجهد ، وحسن الاختيار ، والمقدرة التي تيسر المتنوع ، وتذلل صعاب المسائل المستعصية وتسيرها قريبة المنال من الجمهور الذي عليه بدوره أن يبذل الجهد للاستفادة ، ومن البديهي أن التخصص في ذاته ليس حصانة ضد العجلة ، ولا بد مع الكفاية من صدق الجهد . ولا بد لكل باحث علمي وفني من جانب هو خلق في أصله يتصل بحبه لعمله وحرصه على متعة إتقانه في ذاته . وليس التخصص مقصوراً على شهادات ليست هي في الحقيقة سوى دلالة على إمكان علاج المسائل في مجال الاختصاص .

وما يقعد بالثقافة عن النهوض في معارضة الكم بالكيف هو أن نخلط بين الثقافة وأجهزتها . فيجب أن نطوع هذه الأجهزة للثقافة ، ولا نطوع الثقافة لهذه الأجهزة . ولا شك أن أمام الأدب عقبات في هذه الناحية لما تذلل بعد ، ذلك أن التليفزيون مثلاً يتطلب نواحي فنية جديدة يفتقر فيها عن المسرح من حيث هو ، ويفتقر بها كذلك عن دور الخيالة . ولكن المسرح ودور الخيالة والتليفزيون ليست جميعها سوى مسالك للثقافة ، وترتفع قيمتها أو تهبط على حسب ما يصب فيها ، وما يتسرب منها إلى الجمهور فهي طاقة من طاقات النشاط البشري الحديث ، لا توصف في ذاتها بخير أو بشر ، ولكنها توصف بذلك من حيث وجهتها شأنها في ذلك شأن القوى الحيوية الإنسانية الأخرى . وما أقربها من هذه الناحية بالمطبعة التي هي وسيلة قديمة من وسائل الثقافة .

ونذهب إلى أبعد من ذلك حين نقرر أن هذه الوسائل غير كافية في تدعيم الثقافة بدون (الكتاب) . فقد كان الكتاب — ولن يزال — هو آكد وسيلة للنهوض بالثقافة وخلق الوعي الثقافي ورشده في تاريخ الفكر العالمى . ولهذا يجب أن يقصد في استخدام هذه الأجهزة بحيث تثير حب الإطلاع ، وتحرك الفكر للاستيعاب والشمول الذى يتجاوز دأثرتها حتماً . وبذلك تنمى الميول الشعبية في سبيل رقيها ، فلا ينبغى بحال أن نجارى هذه الميول على حساب الكيف ، كما لا يصح أن تتخذ الميول الشعبية تعلقة لإهدار الكيف . وإذا نجحنا في تحريك هذه الميول للتعالى بها فسندفعها حتماً للرجوع إلى الكتاب فالأجهزة الأخرى للثقافة ليست هى الفاصلة في أمر الثقافة على الرغم من إمكانياتها الواسعة في الإمتداد وسرعة الإنتشار وتميزها بذلك عن الكتاب وتحقق هذه الأجهزة إذا لم تبعث فينا الحرص على الرجوع إلى (الكتاب) الذى بدونه تظل الثقافة ناقصة غير مستقرة ولا عميقة .

وقد يبدو أمراً مزعماً أننا نعد من أجهزة الثقافة المخرجين والفنانين العاملين المشرفين على الأجهزة بوسائلهم الفنية المحضة ، وهم بذلك يجب أن يكونوا في المرتبة التالية للمؤلفين من حيث العناية والتشجيع .

ولا يزال المؤلف بالنسبة لهؤلاء أشبه بالماء دون جذوع الأشجار تسره ، فلا يرى ، على حين أنها منه تستمد عصارتها الحيوية ، لتظهر على حسابه وكأنها تستقل بنفسها دونه .

وهذه مسألة نمر بها عابرين وإن كانت تستدعى بحثاً تفصيلياً على حدة في الإنتاج والتأليف ، وبخاصة فيما يخص (الكتاب) ، تتمثل الثقافة في صورتها الحق . و فرق بين الثقافة وأجهزتها كما قلنا . على أن المعارضة بين الكم والكيف خاطئة . فقد بينا أنه يمكن التوفيق بينهما في المعنيين اللذين شرحناهما ، فإذا تجاوزنا هذين المعنيين إلى الاعتداد بالكم على حساب الكيف لم يعد الأمر مجالا لنشاط أدبى ، بل أصبح هو (التضخم الأدبى) الذى يشبه (التضخم) النقدى في الإقتصاد ، يدل ظاهره على نشاط ، ولكنه في الحقيقة مظهر ضعف في التحكم في ظاهرة إنسانية ، واختلال في التوازن بين الحاجة وغذائها . على أن ثم مجالات واسعة للفكر الثقافى يجب أن تنصرف إليها صنوف نشاط جديدة . وهذه مسألة تخص التخطيط العام الثقافى ، وهو يحتاج إلى مزيد من تطويل لا يتسع له المجال .

حول قضية « الأدب والمجتمع » :

أدب المواقف

كان للواقعية الأوروبية فضل توثيق الصلة بين الأدب والمجتمع على أساس فلسفي بتسميتها العمل المسرحي أو القصصي (تجربة أدبية) . وقد خطا النقد الحديث خطوة أخرى في بحثه في (المواقف) في القصص والمسرحيات كذلك .

و كانت الدعوة إلى الاعتداد بالأدب (تجربة) ثمرة التأثير النقد الأوربي في القرن التاسع عشر بروح العصر الفكرية ، وبخاصة بالفلسفة الوضعية والتجريبية التي كان من مبادئها خروج الإنسان من نطاق ذاته لملاحظة ما حوله ، والإحاطة به ، للتحكم فيه عن طريق التجارب العلمية القائمة على دراسة ظواهر الطبيعة . ولذلك رأى نقاد الواقعية ضرورة اختيار القاص والمسرحي تجاربه الأدبية التي يصورها في فنه من واقع المجتمع من حوله . وعندهم أن مؤلف القصة — أو المسرحية — ينبغي أن يكون « ذا ملاحظة وتجربة ، فبصفته الأولى يجمع الحقائق كما نلخصها في مجتمعه . . ثم يأتي دور التجربة التي بها يحرك أشخاصه في دائرة وقائع خاصة ، ليبرهن بها فناً على أن توالى الأحداث وما تتمخض عنه من حقائق سيسير طبقاً لما أدت إليه الوقائع المدروسة » (١) وغاية (التجربة) الأدبية — في القصص والمسرحيات — هي تصوير حالات الإنسان — موضوعياً — في مجتمعه أو أسرته ، للكشف عن مقوماته العاطفية والفكرية ، بغية التحكم فيها وتوجيهها . ويقتضى التصوير الكامل للتجربة الأدبية أن يتنبه المجتمع على قراءتها — دون تعليق مباشر من الكاتب — إلى تلافى ما يهدده من أخطار ، والقضاء على ما فيه من مواطن نقص . وفي هذا يتعاون الكاتب ، في تصويرهم الفني ، مع العلماء والفلاسفة ، في بناء مجتمع خير . وتصوير التجارب الأدبية تصويراً فناً على هذا النحو أقوى إقناعاً — بما تتضمنه من مثل إنسانية من سوق هذه المثل تجريبياً في نظريات الفلاسفة والعلماء الاجتماعيين . ثم إن هذا التصوير يجعلها أكثر رسوخاً في الوعي العام ، وأعظم ذيوعاً . وفي هذا تتجلى رسالة الأدب ويعظم خطره .

وقد صرح (بلزاك) في مقدمة قصصه ، عنوانها : (الملهاة الإنسانية) من طبعة عام ١٩٤٢ ، بأن له من وراء التصوير الواقعي للشر غاية خلقية ، هي تصوير خلق الفرد ، والتعالى بخلق المجتمع . والمبدأ العام لهذه التجارب الواقعية هو أن الوقوف على حقائق الظواهر الإنسانية والنفسية هو أساس التحكم فيها .

وقد أصبح مألوفاً في النقد الأوربي في العصر الحاضر أن يدرس (الموقف) العام في القصة والمسرحية . وفي الدراسة الحديثة لهذه (المواقف) الأدبية اتضحت ، أكثر من ذي قبل ، صلة المسرحية أو القصة بالحياة الاجتماعية ، من داخل طبيعتهما الفنية ، دون أن يفرض على الكاتب فيهما ما يمس حرية ، أو ما يكون خارجاً عن نطاق عمله الفني . ذلك أن (الموقف) في القصة أو المسرحية نظير الموقف في الحياة . والكاتب يختار مواقفه من عصره ، ويضمنها قضايا اجتماعية تهتم جمهوره الذي يتوجه إليه . وهو يصور من خلال موضوع مسرحيته أو قصته — حتى لو كان ذلك في قالب أسطوري يجعلها موضوع حكايته — ما يضطرب به عصره من صراع اجتماعي يتم عن مشاعر إنسانية وقومية . وعليه أن يصدق في تصوير هذا الصراع ، ويكمل تصوير أبعاده . وله أن يرتب أجزاءه بحيث تشف موضوعياً عن آرائه هو ، وبحيث يقنعنا بها فنياً في تصويره الأدبي .

وما المسرحية — أو القصة — إلا تجربة يكف فيها الأفراد عن عزلتهم . وهي حدث اجتماعي يجري — فنياً — في مجموعة صغيرة من الناس تتصارع فيهم قوى حيوية ، على نحو ما في المجتمعات الطبيعية ، ولكنها بنيت بناء فنياً أصيلاً محكماً من شأنه أن يهز المشاعر ويحرك قوى الفكر . وكل شخصية أدبية بمثابة قوة من القوى . وهذه القوى في تصارعها مجتمعة هي التي ترسم البنية العامة للمسرحية أو القصة ، في حركتها الدائبة المتشابكة نحو المصير . وكل شخصية من الشخصيات الأدبية تسير على حسب طبيعتها الخاصة بها ، كما صورها الكاتب تصويراً مبرراً مقنعاً ، في حدود دورها الذي تبين عنه صلاتها مع الشخصيات الأخرى في العمل الأدبي ، حباً أو بغضاً ، وولاء أو نفورا ، وتعاوناً على البناء أو نزوعاً إلى التخلّف ، كما تبدو في العالم الفني الصغير صورة لما يزخر به العالم الحيوي الكبير .

ولكل شخصية أدبية في خلق الكاتب الفني طبيعة متميزة ، تنفرد بها عن الشخصيات الأخرى ، ويمكن التعرف عليها على حدة ، ولكن لا يستطيع فهمها حق الفهم إلا من خلال الشخصيات الأخرى المشتركة معها في (الموقف) نفسه . وهي التي تتفاعل معها ، ويتحدد بها جهدها ، وتشترك معها نحو النهاية الفاصلة لها وللآخرين معها . فمثلاً شخصية (عطيل) في مسرحية (عطيل) ، لشكسبير ، لا نفهمها من سلوك عطيل وحده ، ولكن نفهمها من خلال (ياجو) و (ديديمونا) ، ووالدها : برابانتيو Brabantio ، وبقية الشخصيات ، على الرغم من أن (عطيل) هو محور المسرحية .

فالموقف الأدبي هو البنية الفنية ذات المغزى المحدد المعالم ، وبه ترتبط الشخصيات في العالم الفني ، وتتحدد به — لدى تلك الشخصيات — معاني الوجود والناس والأشياء .

وتلك هي المعاني التي تربط بين (الموقف) الأدبي ، والموقف في معناه الفلسفي كما وضح في فلسفة العصر الحديث . ومعنى الموقف — في هذه الفلسفة — علاقة الإنسان ببيئته وبالآخرين في وقت ومكان محددين ، ويستلزم كشف الإنسان عما يحيط به من أشياء ومخلوقات ، بوصفها وسائل لنيل حريته ، أو عوائق في سبيلها . ولا سبيل إلى اتخاذ موقف إلا بمشروع يقوم به الفرد مرتبطاً بما يحيط به من عوامل ، يتجاوزها بمشروعه إلى غاية له يحاول بها تغيير حالته الحاضرة إلى ما هو خير منها . وهذه العوامل — مهما كانت درجة تعويقها — هي التي تحدد مشروعه وتشف عن حريته . ويجب أن تتحدد هذه الحرية بتلك العوامل فيجب ألا تبلغ الحرية في مشروعاتها درجة الوهم ، يبعدها عن الواقع وإغراقها في الأحلام ، كما في الأحلام الرومانتيكية الموهلة في الوهم ، وكما إذا كون العبد في قيد أسره مشروع تملك ثراء سيده بدلاً من مشروع نجاته أو تحرره ، كما يجب ألا تضعف تلك الحرية إلى درجة السلبية والتخاذل . فالموقف يتألف من غوائق ومن مقاومة لها في وقت معاً . وبه يكون الإنسان في تغير دائم تبعاً لمشروعه وما يبذله فيه من جهد . وفيه يتحقق وجود المرء عن طريق العمل والصراع ، بوجوده في حالة ما وتجاوزه هذه الحالة في آن : فما الوجود الإنساني

المشروع سوى وجود في موقف (١) .

وفي كل مسرحية (موقف) عام يربطها في جوهرها الفني بصميم الحياة ، على نحو ما يرتبط الإنسان بموقفه في مجتمعه ، على حسب معنى الموقف الفلسفي السابق الذكر . ويتحدد الموقف العام في المسرحية على أساس القوى الوظيفية لكل شخصية من الشخصيات فيها ، وتشابك هذه القوى وتصارعها . ولكل شخصية من الشخصيات الأدبية موقف تجاه الشخصيات الأخرى ، يتمثل فيه موقفها الخاص الذي لا يفهم حق الفهم إلا من خلال الموقف العام كما سبق .

وإذا أخذنا المسرحيات نموذجاً لدراسة المواقف ، وجدنا أن الموقف في المسرحية يختلف عن موضوعها . فالموضوع مادة عامة مرنة ، تتنوع صورها في مواقف مختلفة . وقد تتشابه المسرحيات في موضوعها العام ، فيكون التشابه سطحياً ، في حين لو تشابهت في الموقف كان ذلك رباطاً فنياً أقوى من مجرد التشابه السطحي في الموضوع . فإذا أخذنا الحب والغيرة وجه شبه بين مسرحية (عطيل) لشكسبير ، ومسرحية (فيدر) لراسين ، مثلاً ، كان التشابه بينهما سطحياً ، لأنه تشابه في الموضوع العام الذي لا يمس صميم الصراع الإنساني المتمثل في الموقف . والموقفان مختلفان في المسرحيتين السابقتين : فالغيرة الفتاكة في قلب قائد شجاع عقد صلة الحب بينه وبين فتاة أعلى طبقة منه في حين اشتدت حاجة قومها إليه في الحرب ، فكان القائد مثار حسد ممن دونه . كل ذلك خلق موقفاً عاماً جعل الغيرة جذوة مضطربة في خير موقد لها وهو قلب عطيل ، فكانت أنفاس الآخرين — ينفثونها في ذلك الموقد — سبباً لانتقاد هذه الغيرة العمياء ، وشبوب لهيبها ، حتى قضت على موقديها ، ثم على الضحيتين البريئتين : ديدمونة وعطيل . هذا هو الموقف العام في مسرحية عطيل ، في حين تمثل الموقف العام في مسرحية (فيدر) في الحب الآثم الذي رمى به القدر (فيدر) ، إذ

(١) شاع المعنى الفلسفي للموقف لدى كثير من الفلاسفة المعاصرين ، وبخاصة الوجوديين . ويتصل بذلك أنواع المواقف من جدية وعادية ، كما يشرح ذلك يسيرز في كتاب ، الفلسفة ج ٢ ص ٢٠٤ ، ٢٢٠ - ٢٤٩ ويتبعه في فرنسا : J. Wahi : La Pensée de L'existence P. 106.

هامت بابن زوجها هيوليت ، وعانت من حبها غير الإرادى ، وظلت فى صراع
نفسى بين عاطفتها الآثمة وشرفها ، تقدم شرفها على حبها ، ولذلك ظلت تحرص على
أن تموت قبل أن تبوح به ، حتى إذا أتاحت لها الملابس أن تكنى عن حبها الآثم ،
وخافت من افتضاح أمرها ، اعتزمت على التضحية بحياتها . وتعميها الغيرة عن
الإعتراف بخطئها فى اتهام ابن زوجها ظلماً فترة من الوقت ، يذهب فيها ذلك البرئ
ضحية لإثمها ، ولكن لا تلبث أن تتجرع السم ، وتعترف لزوجها باثمها ، إذ أحبت
ابنه فى حين لم يحبها هو ، وتسقط على إثر الإعتراف ميتة . فشتان بين الموقفين فى
المسرحيتين ، وإن جمع بينهما موضوع الحب والغيرة .

والتشابه فى الموقف العام بين المسرحيات رباط فى جوهرى ، ومجال الدراسات
الخصبة للوقوف على الصلات الأدبية وتوالدها بين مختلف الآداب . فمثلاً تتشابه
مسرحية (عطيل) السابقة مع مسرحية : (زايير) لفولتير فى الموقف العام . فالحب
فيهما بين غير متكافئين (فى مسرحية زايير كان الحب بين الأمير أورسمان أمير أورشليم
وأسيرته الفاتنة زايير) ، وتدفع فيهما الغيرة العمياء على سوء تأويل الوقائع ، وإساءة
الظن ظلماً بالحبيبة ، ثم اغتيال المحب لها . وحين يقف المحب على خطئه يدفعه الندم
إلى الإنتحار على جثتها . والصلة التاريخية بين المسرحيتين ثابتة ، إذ أن فولتير تأثر فى
مسرحيته السابقة بمسرحية شكسبير .

وقد تتشابه مسرحيتان تشابهاً كبيراً فى مادة موضوعهما ، ويختلفان مع ذلك
اختلافاً جوهرياً فى الموقف ، فيكون هذا الاختلاف دليل الأصالة لدى الكاتبين ،
لأن الموقف هو المغزى الاجتماعى الذى يهب المسرحية كل ما لها من معنى إنسانى .
ونضرب مثلاً لذلك بمسرحية (بيجماليون) لبرنارد شو ، ومسرحية (بيجماليون)
للأستاذ توفيق الحكيم . ومرجع مادة موضوعهما إلى أسطورة (بيجماليون) المثال
الذى هام بتمثال امرأة من صنعه ، فدعا الآلهة أفروديت أن يتزوج من فتاة تشبه
التمثال ، ولكنها فعلت أكثر من ذلك ، إذ وهبت للتمثال نفسه الحياة ، عقاباً لبيجماليون
على إعراضه عن الزواج أولاً . وسميت تلك الفتاة فيما بعد : جالاتيا . ويرمز بذلك
إلى هيام الفنان بخلقه الفنى . وقد نقل هذه الأسطورة إلى واقع الحياة برنارد شو فى
مسرحيته التى نشرت عام ١٩١٢ فى لندن . وبطله الذى يمثل (بيجماليون) فيها هو

هو هيجنز Higgins المتخصص في دراسة الأصوات ، يعجب بلهجة (إلزا)
بائعة الزهر ، من ضاحية من ضواحي لندن ، لأنها في لهجتها تتيح له مثالا فريداً في
دراسة الأصوات . يلقنها دروساً تظهر فيها ذكية بارعة ، وتظهر في المجتمعات الراقية .
إذ أن تعليم الأصوات يتطلب تعليم النحو . وتعليم النحو على طريقة سليمة يستلزم
تنظيم الفكر وتهذيب الإحساس . وبهذا التعليم تغيرت طبيعة الفتاة . فكان (هيجنز)
قد خلقها خلقاً جديداً على نحو ما خلق بيجماليون تمثاله . ولكن هذا التغير كان شوياً
عليها ، إذ ولد في نفسها صراعاً بين الطبقة التي نمت منها والطبقة التي تحيا فيها . وينتهي
هذا الصراع بتفضيل الفتاة الزواج من سائق سيارة أجرة ، وعزوفها عن تلك الطبقة
الأرستقراطية التي أدخلها فيها أستاذها ، وما بها من عادات وتقاليد . والأستاذ الحكيم
متأثر في مسرحية برنارد شو ، لأنه لا ينتصر لواقع الحياة كما فعل الكاتب الإنجليزي ،
ولكنه ينتصر للفن ضد واقع الحياة الذي ينفر منه الفنان المخلص فيما يرى الحكيم . ذلك
أن (جالاتيا) — وهي رمز للخلق الفني الذي يهيم به صاحبه في بادئ الأمر — لا تلبث ،
بعد أن ينفث فيها الإله الروح ، أن تصبح رمزاً للمرأة في غرائزها الحيوية التي تدفعها
إلى تفضيل الرجل على الفنان المشتغل عنها بفنه ، فتهرب مع (نارسيس) المدلل المعجب
بنفسه . ثم تثوب إلى رشدها ، وتنفذ إلى زوجها تستغفره عما فعلت . وتقوم على خدمته
كما تفعل الزوجات . ولكن (بيجماليون) — الفنان المولع بخلق نماذج للجمال الخالد —
ينفر منها حين يراها تزاول أعمال البيت ، وتحمل المكينة ، فتبعد بعملها عن صورتها
المثالية التي سمت بها في ذهنه حين كانت تمثل الجمال الخالص . فيدعو الإله أن يردها
تمثالا كما كانت ، وينهاه على رأس التمثال بالمكينة ليحطمه . وفي هذه المسرحية
يعارض الأستاذ الحكيم الفن بالحياة ، وينتصر للفن ، وينفر من المرأة لأنها ملهاة له
عن فنه . وتلك آراء الحكيم في المرحلة الأولى من حياته ، قبل أن يتطور بفنه نحو واقع
الحياة الحق .

وقد يوجد تشابه كبير في الموقف بين مسرحيتين ، على بعد ما بينهما في مادة
الموضوع والأحداث . كما هي الحال في مسرحية (فاوست) لجوته ، ومسرحية
شهر زاد للأستاذ توفيق الحكيم . فالقضية العامة التي يتمثل فيها الموقف في المسرحيتين
واحدة ، وهي التردد بين العقل والقلب في اتخاذهما سبيلاً للوصول إلى الحقيقة ،
وإفلاس العقل ، أو التفكير المجرد ، في الوصول إلى الحقيقة والسعادة ، في حين تنجح

في ذلك العاطفة والقلب . ومنذ بدء مسرحية (فاوست) نرى فاوست شقياً بعقله لم يستطع به أن يذوق طعم السعادة ولا لذة المعرفة ، فيأْس ، ويهيم بالانتحار . ثم يتولد فيه الأمل على رؤية مباحج الربيع ، فيأخذ في نشدان السعادة بإغناء مشاعره والانغماس في تجارب خيوية مختلفة الأنواع ، يصاحبه فيها روح الشر : ميفيستو فيليس . ويأتي فاوست آثاماً يعتريه فيها الندم ، ويكون هذا الندم آية روح الخير الخبيث فيه ، وبمثابة تكفير عن سيئاته . ويظل في هذه الآثام طوال الجزء الأول من المسرحية ، وهو الجزء الذي ينتهي بنجاة مرجريت منه ومن روح الشر ، بعد أن حاولا معاً إخراجها من السجن ، ففضلت البقاء في السجن وانتظار العقاب فيه ، على الخروج مع حبيبها فاوست منغمساً في تجارب الحياة التي يغني بها نواحيه الإنسانية ، وفيها يعرف أن الحقيقة المجردة فوق قدرة العقل المجرد . ويتعرف على هيلين (رمز الجمال الخالص) فيهدى عن طريقها إلى الخير ، وهو غاية ما يستطيع الإنسان أن يصل إليه بعواطفه وروحه الصافية . فقضية فاوست هي إفلاس العقل الخالص ، ووجوب إغناء المعاني الإنسانية عن طريق غناء المشاعر والغوص في تجارب الحياة ، لتظهر روح الإنسان في عواطفها وطبيعتها السامية . وتلك قضية رومانتيكية عامة يتبلور الموقف في المسرحية حولها . وعندنا أنها هي نفس قضية مسرحية (شهرزاد) للأستاذ الحكيم ، وإن كان هو يصورها بطريقة مضادة لما في مسرحية جوته . فشهريار في مسرحيته يبدأ وقد شبع من الجسد ، ومل البقاء في حدود العاطفة ، واشتاق إلى رؤية الحقيقة مجردة ، تلك الحقيقة التي يتخذ شهرزاد رمزاً لها . ويظل سائراً في طريق التجرد من ماديته وعواطفه ، بجهوده الفكرية التي ينوء بها أحياناً فيتردد في طريقه بين الفكر والعاطفة ، ولكنه لا يلبث أن يرجح كفة الفكر ، ويصم أذنيه عن إنذار شهرزاد المتكرر له : ويفقد في طريق المعرفة التجريدية نفسه ، لأنه فقد آدميته . ويصبح « كالشجرة التي أصابها بياض الشيخوخة ولم يعد لها من علاج سوى الإقتلاع » . وفي ذلك يكون شهريار قد سار في طريق مقابل لما سار فيه فاوست ، ولكن قضيتهما واحدة ؛ ولذا انتهى الأول بالفشل ، والثاني بالظفر . هذا على ما بين المسرحيتين من فروق كثيرة ليس هنا مكان تفصيلها .

وقبل أن يتضح معنى الموقف فلسفياً على نحو ما شرحنا ، وجدت بحوث كثيرة في دراسة المواقف في المسرحيات ، ولكنها كانت ناقصة مهوشة ، على الرغم من أن

من تناولوها كانوا من كبار الكتاب والنقاد . وأول من بحث في المواقف المسرحية هو الناقد والشاعر الإيطالي كارلو جوزي Carlo Gozzi (١٧٢٠ — ١٨٠٦) . وقد انتهى إلى حصر المواقف المسرحية — في جميع أنواع المسرحيات وفي كل الآداب — في ستة وثلاثين موقفاً . وقد ناقش المسألة الشاعر الألماني جوته مع صديقه وأمينه أكرمان ، فأقر العدد الذي انتهى إليه (كارلو جوزي) . وجاراهما ناقد فرنسي آخر هو جورج بولتي ، فحصر العدد السابق ، وشرحه ، ومثل له (١) . على أن هذه الدراسات جميعها ليس فيها تحديد منهجي للموقف الأدبي أو المسرحي ، وفيها خلط بين الموقف والموضوع والحدث . فمن بين المواقف التي يعدها جورج : « منافسة بين أشخاص غير متكافئين » و « محاولات تتسم بالجرأة » و « قتل أحد الأقارب المجهولين » و « الإختطاف » (٢) . وهي أقسام متداخلة ، إذ الإختطاف يدخل في المواقف المتسمة بالجرأة . ثم إنه يذكر من بين المواقف : « الزواج بمن لا يحل الزواج منه » و « الزواج غير المشروع الذي يسبب جرائم القتل » و « جرائم الحب غير الإرادية » (٣) . وواضح أن المواقف الأخيرة متداخلة أيضاً . وكذلك « منافسة الأقارب » (٤) يمكن أن يخرج في مطلق المنافسة ، وتشمل إذن : « المنافسة بين أشخاص غير متكافئين » وهو ما أفرد موقفاً خاصاً فيما سبق . على أن بعض ما عده في المواقف ليس سوى أحداث عامة ، كالإختطاف الذي ذكرناه فيما سبق ، وبعضها عواطف شخصية لا يتحد بها موقف مثل : « الحق على الأقارب » و « الطمع » و « الغيرة الخاطئة » و « الجنون » والخلط بين الموضوعات والأحداث والعواطف والمواقف يؤدي إلى لبس في فهم جوهر العمل الأدبي . وتنتج عنه أخطاء فنية كثيرة في تقويم الأدب وتحديد الصلات الأدبية بين الكتاب . وإنما علينا أن نحدد الموقف العام في

(١) في كتاب الذي طبع في باريس عام ١٨٩٥ ثم أعيد طبعه عام ١٩٣٤ وعنوانه : Georges Polti : Les XXXVI Situations Dramatiques.

(٢) وهي على الترتيب : الموقف الرابع والعشرون والموقف التاسع والموقف التاسع عشر من كتابه السابق .

(٣) الموقف الخامس والعشرون والموقف الخامس عشر والموقف الثامن عشر من كتابه السابق .

(٤) الموقف الرابع عشر من كتابه السابق .

المسرحية — أو القصة — على نحو ما هو في الحياة ، من قيام نوع معين من الصلات بين مجموعة صغيرة من الناس حول أمر تختلف نظراتهم إليه ، فيتولد عن هذا الاختلاف صنوف من الصراع ، تنهى من وجهة نظر المؤلف إلى نتيجة مقنعة فنياً وذات مغزى . والموقف الفني بهذا المعنى يتفق والمعنى الفلسفى الحديث للموقف الإنسانى بعامة كما شرحنا .

وقد قلنا إن الشخصيات الأدبية في العمل الفني تمثل قوى حيوية تتصارع حول الموقف المحدد . فإذا تمثلنا هذه القوى نظرياً ، لنتبع أنواع المواقف ، دون أن نمس بما يجب توافره في العمل الأدبي من ضرورة تصوير هذه القوى في أشخاص تفيض حياة في تفاعلها الإنسانى مع الأحداث ، فإننا نستطيع أن نحصر ابتداء الأنواع الرئيسية لهذه القوى في ستة أنواع .

ففي المسرحية (قوة أولى) تتمثل في شخصية أدبية تتجه بجهدا نحو غاية خاصة ، وتظل حريصة على الحصول على الخير الجوهرى المنشود في المسرحية ، أو على تجنب أمر كذلك ، مما يستلزم قيمة خاصة للأشياء في نظرها . وغالباً ما تتمثل هذه القوة في شخصية البطل ، أى الشخصية الأولى في المسرحية .

إلى جانب هذه القوة الدرامية الممثلة في شخصية البطل تقوم (قوة أخرى) منافسة لها ، تكون بمثابة عائق في سبيل الوصول إلى الغاية المنشودة للشخصية الأولى ، وبها يحتدم الصراع في العمل الأدبي ، فيكتسب قوته الفنية . وقد تتمثل هذه القوة المعوقة في شخصية أو شخصيات منافسة تظهر على المسرح ، وقد تتمثل في عوائق طبيعية أو اجتماعية تراءى ظلالها في الحوار المسرحى .

وبين هاتين القوتين (قوة ثالثة) تمثل الخير المطلوب ، أو المثال المنشود ، أو الخطر المرهوب . وقد تبدو هذه القوة في صورة شخصية هى المحبوبة مثلاً ، وهى بمثابة القطب الذى يتركز حوله الصراع . وهى مركز الإشعاع للقيمة أو للمثال الذى تبذل التضحيات في سبيله . وقد تبدو هذه القوة في صورة مثال تجرىدى لا يظهر على المسرح ، كالوطنية والاستقلال والحرية المنشودة . وليست هذه القوة سلبية في الموقف ، ولكنها وسيلة من وسائل شوب الصراع فيه .

يضاف لذلك (قوة رابعة) هي القوة التي يطلب لها الخير المنشود ، أو المثال الوهمي أو الحقيقي . وقد تكون هذه القوة ممثلة في صورة شخصية من الشخصيات قائمة بذاتها ، كما في مسرحية (أندروماك) لراسين ، إذ المقصود بصراع الأم في سبيل نجاتها من الزواج من (بيروس) هو حماية طفلها أستيناكس . وقد ينشد البطل — الممثل للقوة الأولى السابقة الذكر — هذا الخير لنفسه . فيجمع في صراعه بين القوتين : الأولى والرابعة ، كما في المسرحيات العاطفية مثلاً . وقد تظهر الشخصيات الممثلة لهذه القوة الرابعة على المسرح . وقد لا تظهر ، ولكن ظلها دائماً حاضرة أمام القارئ أو المشاهد ، كما في حالة أستيناكس الطفل ، فإنه لا يظهر على المسرح في مسرحية راسين ، ولكنه ظهر في مسرحية (يوريبيدس) في الموضوع نفسه ، محذراً به خطر القتل ، رجو من مينلاوس والد هرميونه — وهي عدو أندروماك — أن يقيه الموت في عبارات مؤثرة . وقد تحاشى راسين ظهور الطفل على المسرح ، لأنه من الوسائل الرخيصة في إثارة المشاعر . ولا يظهر ما يمثل هذه القوة على المسرح فيما إذا كان الخير منشوداً للوطن مثلاً .

و (القوة الخامسة) هي قوة الحكم ، أو القوة التي تزن الموقف ، وتميل كفته ناحية من النواحي ، فيكون الحل . وقد تتمثل في البطل ذاته ، أي القوة الأولى . وقد تتمثل في الشخصية الممثلة للخير المنشود ، كالمحبوبة مثلاً . وأضعف صورها أن تأتي من خارج الشخصيات الرئيسية ، كتدخل الملك في مسرحية (تارتوف) لموليير ، أو تدخل الآلهة في بعض المسرحيات اليونانية . وكذلك إذا تدخلت الصدفة في وضع حد نهائي للموقف .

وأخيراً تأتي قوة الأعوان أو المساعدين . وقد تتمثل في شخص أو أشخاص تنضم إلى أية شخصية من الشخصيات الممثلة للقوى السابقة . فأعوان ياجو في مسرحية (عطيل) مساعدون لقوى الشر المنافسة للبطل . والملك في مسرحية (السيد) للشاعر الفرنسي كورني مساعد للقوة الأولى أو البطل . وقد يؤدي حذف من يمثل هذه القوة حذفاً فنياً إلى اكتساب المسرحية روعة فنية ، حين يشيع في جوها انتظار المساعد الذي لا يحضر ، أو العون الموهوم الذي لا وجود له . ومن المسرحيات الكلاسيكية مسرحية (عدو المجتمع) ، لموليير ، وفيها يفقد البطل : (أليست) ثقته فيمن حوله ، لأنه

شديد التعلق بالصدق والصراحة اللذين يفتقدهما في مجتمعه ، ضائق الذرع بما يزخر به ذلك المجتمع من تقاليد النفاق والرياء التي تجعل من الرذائل فضائل سائدة . وقد فقد ألسيست ، بصفاته تلك ، كل معارفه وأصدقائه . ويهوله أن صديقه « فيلنت » مرء مخادع لا تربطه به صداقة حقيقية برغم المظهر . وأخيرا ينفر من حييته ومن الناس جميعا ، ويعتزم الذهاب إلى مكان ناء تتوافر له فيه حرية الرجل الشريف . ومن القضايا الفنية المحببة لدى الرومانتيكيين أن يكون البطل وحيدا ودون عون ، ضد جميع القوى المتضافرة عليه . وأقرب مثل لذلك شخصيته « شاترتون » في مسرحية « شاترتون » لألفريد دي فيني . وقد صور « ابسن » العزلة المعنوية للبطل الطبيب « توماس ستو كمان » في مسرحيته الرمزية الاجتماعية : « عدو الشعب » ويجري الحدث فيها في مرفأ صغير على شاطئ الترويج الجنوبي ، اكتشف فيه منبع معدني ، به سيصبح المرفأ في عيش رغيد ، وستقام فيه حمامات الاستشفاء ليقصدها كثير من المرضى من كل الجهات . ويبدو الطبيب في أول المسرحية فريسة أزمة من أزومات الضمير ، لأن تحليلاته أثبتت أن مياه المنبع موبوءة . وواجهه أن يكشف عن هذه الحقيقة التي تقضي على جميع آمال أهل هذا المرفأ . ويهدده أخوه الكبير « بيتر ستو كمان » ، حاكم المدينة ومثال الموظف التقليدي — بعزله من المنشأة وحرمانه من مهنته التي يكسب منها قوته إذا لم يلزم الصمت ويناصره أولا بعض محرري الصحف ، ولكن لا يلبثون أن يتخلوا عنه مع رجال الأحزاب . ويجهر الطبيب لهم بالحقيقة ، وأنهم يردون مياهها مسمومة ، ويلعن فيهم عبيد الحزبية الزائفة التي يشبه قادتها بالذئاب تطلب غذاء لها من أفراد القطيع . ويتخلى قومه جميعهم عنه لحبه لتقرير الحقيقة ضد أطماع ذوى المصالح . ويتشاجر طلبة المدارس مع أبنائه بوصفه منبوذا من المجتمع . وآذاك يصر على أن يعلمهم في بيته ، ليجعل منهم ومن الفقراء الذين يعالجهم بالمجان نواة المجتمع المنشود الطاهر من الأهواء والأطماع الباطلة .

وقد وضح مما قلناه أنا لانقصد بحصر القوى الست السابقة أنه لا بد من ستة أشخاص ممثلة لها في كل مسرحية ، إذ تبين مما سبق أن قلنا إنها قد تمثل بأكثر من ذلك ، كما أنه قد يمثل شخص واحد في المسرحية قوتين أو أكثر منها . وقد يحذف بعضها لغرض فني فريد التصوير قوة . وكلما تعقدت الشخصيات فجمعت بين قوى نفسية متعددة منها كانت أغنى وأقوى موقفا وأعمق صراعا . فمثلا « هاملت » يمثل القوة الأولى والثانية

والرابعة والخامسة مما سبق أن ذكرنا من قوى درامية . ذلك أنه الطالب للغاية ، وفي داخله نفسه أكبر عائق يمنعه من الوصول إليها ، ثم إنه في نشدانه غايته يرجوها ويحرص عليها ويخافها ويرهبها معا . وهو يرجوها من أجل ذاته ، وهو الحكم الأكبر فيها . وفي هذا كله غنيت نواحيه النفسية وتعقدت ودقت مسالكها . وكل تغيير أو تحويل في وضع القوى السابقة وتمثيلها يتبعه تغير في الموقف الدرامي . وفي هذا كله تنشأ أنواع من المواقف الدرامية يصعب حصرها . وهي كلها قائمة أساسا على شخصيات أدبية ممثلة للمواقف الدرامية المناظرة للمواقف الحيوية الاجتماعية . وقد تتبع بعض الدارسين حصرها في أسسها الأولى السابقة ، ثم فيما يتفرع عنها بالتغير والتبديل والزيادة والتقصان ، فأوصلها إلى أكثر من مائتي ألف موقف (١) . ويمكن تتبع نظائرها في القصة ، ولا يهملنا هنا الاستقصاء ، فغايتنا هي بيان أن المواقف الفنية في المسرحيات اجتماعية بطبيعتها . وما قلناه عن المسرحية يمكن أن يقال نظيره في القصة . ومن ثم خطر العمل الأدبي في هذين الجنسيتين الأدبيين وأهميته . فلا تتصور قصة أو مسرحية معزولتين في مواقفهما عن المجتمع ، أو مقصودتين لذاتهما . ونكرر أننا في بيان أنواع المواقف وشرحها نظريا بقوى ممثلة في الشخصيات ، لم نقصد إلى أن تكون هذه القوى معروضة في عمل فني عن طريق السرد أو التقرير ، كما هو واضح من الأمثلة السابقة . وإنما يصور الكاتب هذه القوى الانسانية في شخصيات حية ، متشابكة الصراع ، غير متوازية ، تجاه موقف عام يتمثل في البنية الفنية ، وفيه تبين وجوه الصراع النفسي للشخصيات في تفاعلها الحي مع الأحداث . فإذا قلنا بعد ذلك إن الكاتب عليه أن يصدق في تصوير الموقف الذي يصوره ، بحيث تكون التجربة كاملة ، وأن يختار هذا الموقف بحيث يكشف عن جانب من جوانب الحياة التي يحياها جمهوره ممن يتوجه إليهم ، لم يكن في قولنا تحكّم في عمله الفني يفرض عليه فيه ما يمس حرية الفنية . وليكن الكاتب بعد ذلك صادقا أصيلا في الموقف الذي اختاره وصوره موضوعيا . ولا بد أن يشف الموقف العام في عمله — الموضوعي الفني — عن موقفه هو تجاه المجتمع والناس . فإذا قدر خطورة تغذيته وعي قرائه ، واحترم جمهوره فيما يوجه إليهم من دعوة تستشف حتما من خلال تصويره لما اختار من مواقف ، فإنه لا مناص له من أن يشارك في تنمية

الوعي الانساني في عصره ، وتوجيه هذا الوعي توجيها رشيدا نحو فهم جوانب الحياة ، ومسائله . وبذلك تكون الأعمال الأدبية مشاركة إيجابية من الكتاب في صنع تاريخ جيلهم ، متعاونين في ذلك مع قوى المجتمع الإيجابية الأخرى الممثلة في العلوم العملية والنظرية ، على الرغم من بقاء التوجيه الأدبي في مجال التصوير الفني المحكم الذي بدونه لا يستطيع كاتب أن يقنع بقضاياها . فالأدب عمل يتطلب جهدا دائما وضميرا إنسانيا وإحساسا بالمسئولية ، بوصفه دعوة حرة يتوجه بها الكاتب إلى جمهور حر يحترمه في دعوته ، ويصور له المواقف أعمالا خالقة ، مرتبطة بالعصر وقضاياها . وهذا هو أدب العمل أو أدب المواقف . أما أدب الفن للفن فإن أصحابه شهداء الإستهلاك المحض ، لا يغوصون في مواقفهم في وعي عصرهم ، ولا يعاونون بتصوير المواقف الحية الإيجابية فيه ، وينسون أن الكاتب لا يكتب أبدا لنفسه ، وأن عمله صلة بينه وبين جمهور يجب عليه أن يحترم معانيه الإنسانية . وهؤلاء يعدون الأدب مقدسا بقدر انصرافه عن الحياة ، ويتحاشون على الأخص أن تكون لهم فائدة . ولا معنى للحرية التي ينادون بها إلا حرية الاستهتار . فالأدب حين لا يعلم شيئا ولا يعكس صورة صادقة لحياة العصر ، ينأى عن جوهره الاجتماعي في طبيعته التي ترمى ضرورة إلى تصوير المواقف الحية ، فيكون مهددا بالموت ، أو يحيا حياة عابثة أفضل منها الموت . وقد قصرنا حديثنا على المواقف في المسرحية والقصة . أما الشعر فلنا فيه رأى آخر .

أدب الالتزام

تستلزم تصفية العقبات أمام قضية الالتزام أن تحدد — في وضوح — مفهوم ألفاظ تتردد بمعان مختلفة على أقلام مؤيدي الالتزام في الأدب ، كما تتردد على ألسنة المعارضين لهذا الالتزام على سواء . ومن ذلك صلة الالتزام بالخلق ، والتربية والتعليم ، وبإمكان قيام الأدب برسالته في دعم أيديولوجيات أو مذاهب فكرية :

يقول سارتر : « في أعرق فرائض الفن تكمن فرائض الخلق » — وقديما قال فريدريك شيلر : إنه يجب أن يكون المسرح « منظمة خلقية » . ويقول برتولد بريشت متحدثا عن رسالة المسرح الجديدة : « لا وجود لفن جديد بدون هدف جديد ، والهدف الجديد هو التربية » .

والخطأ هنا أن نفهم الخلق والتربية على إطلاقها ، فنسوى بين معنهما في الأدب الملزم ومعنهما الاجتماعي العام . ذلك أننا — في هذه الحالة — نخلط بين مجالين مختلفين : مجال الأدب ومجال الفكر المحض ، على حين أن الخلق أو التربية يتميز كلاهما في الأدب عنه في المجال الحيوي والفكري العام بميزين هامين يختصان بالأدب ، هما أن دلالة الأدب غير مباشرة ، وأنها غير تلقينية ولا تقليدية . وبهاتين الميزتين يحتفظ الأدب بمقوماته الفنية أو الجمالية ، على حين لا يفقد شيئا من جوهره الإنساني المرتبط حتما بموقف العصر وقضاياها ، وبثقافة الكاتب العصرية إلى جانب ثقافته الفنية ، ثم بثقافة الجمهور ودرجة وعيه .

وقد يطلق الخلق على مجموع العادات والتقاليد السائدة في عصر ما ، وقد وقف إدراك الأدب الكلاسيكي — بعامه — عند هذا المعنى ، فسار في إطار ضيق على دعم حقوق الملوك والارستقراطيين من خلال قيم ثابتة جامدة ، ولكنها اتسمت بطابع الخلق . وربما كان الضيق بمثل هذا الخلق التقليدي هو الدافع لباسكال أن يعلق على هذا المعنى الموروث للخلق — وطالما سبق باسكال عصره في خواطر متفرقة — فيقول : « الخلق الحق هو الذي يسخر من الخلق » . والخلق الأول في النص السابق هو الشعور الحاد بالصائب والوضوح الباطن لمعنى الخير والشر ، في حين أن الخلق الثاني — موضوع السخرية — يراد به إما مجموع القواعد التقليدية ، وأما التأمل النظري المجرد من الارتباط بالواقع والموقف ، مما كان يغلب على الفلسفة في القديم .

ولنا أخذ معنى لفظ آخر متصل بالخلق ، ألا وهو ما كان يطلق عليه الكلاسيكيون الذوق السليم . فيرى ديكرت الكلاسيكى أن معناه ثابت ، وأنه معيار سليم للحكم على الأشياء : « فالذوق السليم هو الشئ الذى قسم خير تقسيم بين الناس » ، وقد كان هذا الذوق عند الكلاسيكيين وفى الأدب الكلاسيكى — تعلقة لتبرير كثير من مزاعم العصر ومظالم الاضطهاد الطبقي ، كما يعبر عن ذلك هيجل نفسه — وهذا موطن من مواطن نزعاته نحو الواقع فى فلسفته المثالية فى جوهرها — حين يقول : « ما يدعونه الذوق السليم هو غالبا ذوق فاسد . إذ يحتوى هذا الذوق السليم على جميع تقاليد عصره . . فهو كيفية التفكير فى عصر من العصور ، فيها يكمن جميع مزاعم العصر ، ولكن الذوق السليم الحق المحدد بجميع ما يشرطه الفكر لا يحتفل بذلك الذوق السليم » .

ودور الأدب الملتزم خلقى ، وهو يدعم الذوق السليم الحق الذى تحدث عنه هيجل ، كما يدعم الخلق الذى أوما إليه باسكال .

وفى عصور الانتقالات الثورية يتضح هذا المعنى الخلقى للأدب فى صورة صراع يقضى الأدب فيه على القيم المزلزلة القديمة التى تتعلل باسم الخلق لبقائها ، ليستبدل بها قيم المجتمع الحديد الراسية على أساس من الخلق جوهره تحرير المجتمع .

وفى عصور الانتقال الثائر هذه ، تقوم أمام الأدب عوائق ، وبخاصة لدى الجمهور الذى ربما تكون الكثير من عاداته ومن عواطفه قبل الثورة على ذوق خاص وقيم هى فى سبيل الاحتضار ، بعد أن كانت رائجة قبل الثورة باسم المجتمع ، وهى فى الواقع ضد بنية المجتمع السليم . وأمام هذه العوائق لا ينبغى أن يولى الكاتب همه استرضاء أو ترلفا لنوازع بالية يقيس بها مدى نجاح عمله الأدبى أو إخفاقه ، فمن المحتمل أن يظل جزء كبير من الجمهور على ذوقه القديم ، لا يسير فى يسر الأدب الجاد فى قيمه الجديدة ، وفى صورته الفنية الجديدة وعلى الأدب الملتزم — فى هذه الحال — واجبان دقيقان كى يوثق ثماره : أولها أن يتخذ الأدب دورا قياديا فى محاربة الأفكار والمشاعر البالية ، وفى الكشف عنها فى وضوح كى تكسد من رواج ، وتبور بضاعتها بين الجمهور وتصبح عملة زائفة أو ملغاة لا سبيل إلى تداولها والواجب الثانى أن يحافظ الأدب فى القيام بدوره الثائر على استقلاله ، فلا يظهر بمظهر المتملق لما هو خارج نطاقه ، وذلك بأن يصور القيم الاجتماعية على أساس اقتناع الكاتب نفسه ، وشعوره باللاحاح الباطنى

عليه بضرورة الكتابة فيها استجابة منه لدواع نفسية صادرة عن ذات نفسه . ويستلزم ذلك منه أن يظل على اتصال بالجمهور أولاً ، فهذا الجمهور هو الممثل لعالمه الانساني فصلته به شرط جوهرى لحيوية أدبه ، على أن يرقى بإمكانيات هذا الجمهور ، ولا يتبدل إلى مجاراته ، بحيث يشعر المجتمع نفسه بما يسرى فيه من متناقضات بين المخلفات القديمة والمفهوم الجديد للحياة الاجتماعية .

ولإى الجانب الخلقى الذى يقوم على العمل الاجتماعى وتنظيم العلاقات الانسانية على أسس جديدة ، يتمثل فيها تحرير الانسان من استغلال أخيه الانسان له — يجب أن يضع الكتاب والنقاد واجبا آخر لهم نصب أعينهم ، هو تحرير الأدب نفسه . وأقصد هنا تحرير أدبنا العربى من مفهومه القديم . وأظن عبثا هنا أن أثير مسألة الصدق والأصالة فى الشعر والكتابة ، مما كان لبعض رواد التجديد عندنا فضل تصفيتهما ، وبخاصة الأستاذ العقاد ومدرسة الديوان ، ولكن المسألة اليوم أخطر من ذلك ، ولتناول بعض أطرافها فى هذا المجال .

لاشك أن فى الأدب متعة خمالية إذا فقدناها فقد روحه وجوهره . وكثيرا ما تردد لدينا أن الشعر استراحة واسترواح ، وكان الشعر الغنائى هو الجنس الأدبى الأغلب على أدبنا القديم . وكثيرا ما كان يقصد الشعراء فيه إلى توفير متعة الملوك والحكام بمدائحهم ، يطمثونهم فيها على أن كل شئ فى قبضتهم ، حتى الفلك الدوار لو أبغض الممدوح سيره ، وقلما كان يتطلب فيه الشاعر متنفسا لكروبه العاطفية فى غزله ، وأقل من ذلك أن الشاعر كان يعبر فى شعره عن ضيق بمظالم المجتمع ولكن فى نوع من السخرية المتخاذلة التى هى أقرب إلى اللامبالاة والاستسلام ، كما فى قول شاعر قديم :

تحامق مع الحمقى إذا ما لقيتهم

ولا قهم بالجهل فعلى أخى الجهل

وخلط إذا لاقيت يوما مخلطا

يُخلط فى قول صحيح وفى هزل

فإنى رأيت المرأة يشقى بعقله

كما كان قبل اليوم يسعد بالعقل

وأندر ما كان أن يعرض الشعر لثورة اجتماعية يصورها في أية صورة من الصور . ولا أرتاب في أن النقد العربي القديم لو كان قد صاحب النتاج العربي في عصوره المختلفة ، كاشفا عن الدلالات الاجتماعية الناتجة الساخطة في بعض قصائد الهجاء والشكوى ، وفي بعض الأجناس الأدبية الموضوعية ، لوفر للأدباء والشعراء وعيا برسالتهم يتجاوز مجرد تسجيل المناسبات أو الوقائع أو الحكم وقد تراءت هذه الدلالات الضمنية الناتجة أو الساخطة ، حتى في صور الهروب من المجتمع في الأدب الصوفي ، وفي الهروب من الواقع بالخمير واللهو والاستهتار في بعض أشعار المجنون ، واسكن النقد العربي القديم لم يفعل ذلك ، بل أدى إلى تضليل في مفهوم الشعر القديم نفسه بتقسيمات تقليدية سوى فيها بين العصور ، وأولى المدح معظم عنايته النقدية الجزئية واللفظية في تقسيم الشعر إلى ماسمونه : الأغراض .

وقد آن أن يعي الكتاب والشعراء أن جمهورهم قد تغير ، فأصبح ممثلا في المجتمع أو في بعض طبقاته ، بعد أن كان محصورا — أو يكاد — في الفرد في عواطفه الذاتية ، أو بوصفه ممدوحا ينشدون إليه الزلنى .

ولن يتطلب الوعي الجديد أن يتناول هؤلاء الكتاب والشعراء موضوعات جديدة وتجارب جديدة فحسب ، ولكنه يتطلب كذلك أن يتعمقوا في الثقافة والدراسة ، ليصمدوا فيما يصوغون عن عقلية جديدة معاصرة . فعليهم أن يتزودوا بما تمخضت عنه الفلسفات الانسانية من تيارات وضح بها طريق التقدم الانساني ، بدراساتهم العلوم الانسانية ، بل وبعض العلوم التجريبية . والحق أنه توافرت هذه الثقافة لدى قلة من معاصرينا ، ولكن مما يدعو إلى الأسى أن يعزف عنها — بل ويحقرها — كثير من الآخرين الذين يرون الأدب لغة وعبارة جميلة ، وكفى ! ! ومجال ادعاء العمق في هذه الدراسة أخطر من الترام نطاق الجهل فيه عن وعي وتواضع ، سواء من كثرة النقد أو الكتاب .

ولم يعد ثم مجال لأن يكتفى من الشاعر بأن يشدو كما يشدو الطير ، سواء غنى أم ناح على فرع غصنه المياد ، ومن باب أولى الكاتب القصصى أو المسرحى ، فكلاهما يجب أن يكون على مستوى علمي وثقافي يتيح له النفاذ إلى صميم ما تحفل به الحياة والمجتمع من مسائل ومشكلات ، أو على حسب ما يعبر عنه برتولد بريشت : « أحسب أن

الأحداث الكبرى التي تدور في العالم معقدة كل التعقيد ، لا يمكن أن تفهم حق الفهم إلا إذا عبأ المرء لها كل الوسائل الممكنة كي يظفر بمعناها العميق » .

وإذا توافر للكاتب والشاعر هذا الضرب من الثقافة والتبحر في المعرفة أصبح بطبيعته جادا في أدبه ، واتسع أفقه الاجتماعي ليسمو بجمهوره في وقت معا .

وحينذاك يحى — تماما — ذلك المزعم الخطير أن الأديب ليس سوى مسلاة ، ويدرك الجمهور أنه لا يذهب للمسرح أو يقرأ قصة مجرد قتل الوقت ، أو التسلية ، وذلك يطول مرانه على رؤية الأعمال الأدبية الحادة العميقة ، وبحسن قيام النقد الأدبي بدوره في تنوير الأفكار ، وتعميق الثقافة الأدبية . وإذن سيجد الجمهور في الأدب كله طلبته ، ولكنها طلبية تامة ناضجة تزدوج فيها المتعة والفائدة . فمن المزايم الخاطئة الفاسدة أن نعتقد أن المتعة — من حيث هي — منافية للفائدة العقلية أو التعليمية وبخاصة . إذا كنا بسبيل التحدث عن المتعة الجمالية . فقد يكون التعليم المدرسي ، والتلقين العلمي ، خاليين من كل متعة ، لأن الدارس لها بصدد مسئولية محددة ، هي الاحاطة بمعلومات مجردة ، وغالبا ما يكون عليه أن يقوم بجهده فيها في استقلال عن رغبته أو إرادته حين يكون في دور تكوينه العقلي أما الأدب فجوهره في متعة لا تكمل إلا اذا لم تكن خالصة لذاتها ، بل حين تكون ناضجة بنضج مدلولها . ومن الذي لا يستطيع أن يفرق بين الضحك على رؤية مسرحيات موضوعها مهازل لاعتمق فيها ، وبين ذلك الضحك العميق المعنى على مشاهدة مسرحيات الملاحى الخالدة ؟ إن الضحك في المسرحيات الأخيرة ليعتمق معناه حتى ليجاوز البكاء ، ويمس بذلك أعماق إنسانية يفيد منها المشاهد ويتمتع بها معا ، دون نفور أو ضيق ، كما أن آلام الانسانية المصورة في المأساة ممتعة — على حد تعبير أرسطو قديما — « بدون إيلاام ولا ضرر » — وتعميق المتعة ملازم حتما للفائدة التي تتيحها المقدرة على التذوق ، والوقوف على معان حيوية في قلبها الأدبي ، وهو القلب الذي لا ترايله المتعة إلا إذا خرج عن نطاق الأدب نفسه . وهذا ما يشرح ما قاله برتولد بريشت في حديثه عن مسرحه الملحمى ذى الغاية الاشتراكية : « وحتى لو صار المسرح تعليميا ، فإن المسرح سيظل هو المسرح ، فإذا عيننا المسرح الجيد ، فإنه لا يمكن أن يكون إلا ممتعا » .

وقديما دعا نقاد الكلاسيكية إلى الجمع بين الامتاع والافادة في مسرحهم ، ولكن

الإفادة ظلت في كنف الخلق التقليدي الثابت الجامد ، والمفارقات الطبقية وإرضاء الأرستقراطية ومزاعم النبلاء .

وإذن فالأدب الملتزم خلق ، ولكن من خلال المتعة الفنية التي تجعل الخلق وتربية الوعي تابعين للجمال والمتعة الجمالية في الأدب على أن هذا الخلق لا يقوم على إثارة الوسواس الأخلاقية ، بل على دراسة شاملة عميقة لما يضعه المجتمع الحديد من مصاعب يعاني منها ، أو يعاني منها بعض أفرادها . فجانب المعاناة هو مجال جودة الأدب والفن . وهو مجال النقد الذاتي الخالص ، دون الحديث عن معان خلقية أو اجتماعية حديثا مباشرا ، بل يجب البحث عن المواطن التي يعوزها التغير الثوري لتكون هي الموضوع في التجربة الأدبية .

« إن ما نبحث عنه إنما هي الوسائل للقضاء على ما يصعب احتماله ، فلسنا لسان حال الأخلاق ، ولكننا لسان حال الضحايا . والمسلكان مختلفان ، إذ غالبا ما تستخدم الأقيسة الأخلاقية لهدمة المصابين كي يرضوا بحظهم . والأخلاقيون — بهذا المعنى — إنما يعدون الناس كأنما خلقوا من أجل الأخلاق ، لا الأخلاق من أجل الناس » .

وهذا فارق جوهري بين مدلول الأدب الخلق ، ورسالة الأخلاق والتربية في علومها المختلفة .

ويتصل ذلك بمسألة جوهريّة أخرى ، هي الفرق بين الموقف في الأدب ، والموقف العام في الحياة .

قضية الالتزام في الأدب

يخطئ من يعتقد أن الاتجاه العام في الأدب الملتزم يمثل الوجوديون وحدهم ، أو مثله « سارتر » وحده من بينهم . والحق أن الأسس العامة للالتزام تتمثل في تيار النقد الغالب على العالم الغربي ، وإن كان (سارتر) قد انفرد من بين نقاد الغرب بالتعمق في فلسفة الالتزام وبسط أسسها والتدليل على ضرورة هذا الالتزام لانقاذ الأدب من التردى في هوة الدعاية أو الفردية المحضة التي تؤذن بفنائه . وتقوم دعوة الالتزام في وجه دعوة الأدب الخالص أو (الفن للفن) من ناحية ، ثم إن هذه الدعوة — من ناحية أخرى — مدعمة بحرية الفرد التي تقيدتها الحدود الانسانية والوعي الاجتماعي ، وهي لذلك على طرف النقيض من فلسفة الفن الواقعية الاشتراكية عند أتباع « ماركس » ومشايعي سياسته في الكتلة الشرقية التي تمثل في ذلك اتجاها مضادا لاتجاه الغرب وهو اتجاه وضعي جبري يجحده دعاية الالتزام الغربي كل الحدود .

وأساس الالتزام إقرار حرية الكاتب ومسئوليته في وقت معا . فبدون الحرية يفقد الكاتب أصالته ، فيسخر أدبه للدعاية أو يلبي فيه نداء خارجا عن نطاق ضميره ووعيه الانساني ، فيصير هو أداة يحاول بها استعباد قرائه وتسخيرهم ، وهذا هو ما يتردى به الأدب في هوة « الاستلاب » حيث يصير الأدب غريبا عن نفسه ، مملوكا لغيره ، فيفقد بذلك جوهره من أنه دعوة حرة كريمة أساسها الثقة المتبادلة بين القارئ والكاتب وبدون المسؤولية تفقد الحرية وجهها الآخر الاجتماعي ، وهو الذي تمثل به الضمير الحر لمجتمع منتج .

وقبل أن نبين حدود هذه الحرية والمسؤولية ، نبادر إلى القول بأن الاتجاه العام في النقد الغربي يعني الشاعر من الالتزام . فالالتزام وقف على الناثر بعامة سواء كان هذا الناثر كاتب قصة أو مسرحية أو رسالة أو بحث من البحوث . وهذا أمر أفاض فيه (سارتر) في كتابه : « ما الأدب ؟ » وتعمق في جلالته بما لم يجاره فيه أحد ، حتى وقع في ظن كثير من القراء أنه رأى انفرد به . والواقع أن من يقرأ في النقد الغربي — منذ نقاد الواقعية الغربية — يتضح له أن هؤلاء النقاد جميعا لم يتحدثوا إلا عن القصة والمسرحية مغفلين الشعر الغنائي .

ويطيل (سارتر) في إعفاء الشاعر من « الالتزام » ويعتمد في ذلك على مفهوم الشعر الغنائى من ناحية الصياغة والشكل ، فالشعر كالرسم والنحت والموسيقا لا يقبل « الالتزام » ذلك أن لغة الشعر كثيفة ، ولغة النثر شفافة . . فالشاعر يعتمد في جلاء مشاعره على الصور ، لا على الشخصيات والأحداث . وتعتمد الصور على قوتها الإيحائية في الألفاظ والحمل على حسب موسيقاها ، أو دلالاتها في القرائن ، أو تراسل الخواص في معانيها ، وما إلى ذلك من الوسائل الإيحائية التى بسطها الرمزيون . وبذلك تصبح الكلمات في التصوير أشبه بالألوان في الرسم ، أو الأنغام في الموسيقا ، فتسيطر على العواطف وتنفذ فيها ، وتصبح بذلك لها كثافة الأشياء ، كلوحة الرسام . فاللغة الشعرية ليست أداة للوصول إلى حقيقة ما . وليست في ذاتها وسيلة تشف عن معان تخدمها ولكنها غاية في ذاتها . فالشاعر يهدم الكلمات أكثر مما يستخدمها . وفي هذا الجو الإيحائى للشعر الغنائى في معناه الحديث ، يقصر « التركيب النحوى » نفسه عن أن يفسر لنا سر التصوير الجمالى . وإذا أردنا أن نضرب مثلا يوضح ما قاله « سارتر » وما قاله دعاة « الشعر الخالص » من شعرنا الحديث فلنقارن هذا التعبير النثرى الذى يشف في سر عن قصد المتكلم بدون دلالة إيحائية حين نقول : « إلى أين ذهب الخادم ؟ » يقول شاعرنا إبراهيم ناجى في قصيدة العودة :

أين ناديك ؟ وأين السمر أين أهلوك بساطا وندامى ؟

فالاستفهام في البيت يفتح آفاقا نفسية رهية رحبية . ونظير ذلك استشهاد (سارتر) ببيت الشاعر الفرنسى (رامبو) نترجمه شعرا :

يا للفصول ! ويا لشُمِّ فصول ! من لى بنفس غير ذات قصور ؟ !

ثم يعلق (سارتر) على هذا البيت قائلا : « فليس ثم مسئول بتوجه الشاعر إليه بالاستفهام ولا سائل : إذ الشاعر غائب وراء تعبيره . ولا يسمح الاستفهام هنا بجواب ، أو بالأحرى : في الاستفهام نفسه الاجابة . أو هل هو استفهام تقريبي ؟ ولكن من الحق الاعتقاد بأن (رامبو) أراد أن يقول : « إن كل الناس ذو نقائص » . . و « لو أراد أن يقول ذلك لقاله » . وفى الوقت نفسه لم يقصد إلى بيان معنى آخر سوى هذا فلم يفعل سوى أن صاغ استفهاما مطلقا ، ومنح تعبيراً جميلاً منطلقاً من روحه وجودا استفهاميا . وبذا صار الاستفهام شيئا . . وليس هذا بدلالة بل هو جوهر ذو وجود

خارجي . . أما النثر فطريقة من طرائق التفكير . وهنا يستعير « سارتر » « تعبير » بول فاليري : « يوجد النثر كلما مرت الكلمات في خلال نظراتنا كما تمر الكائنات خلال أشعة الشمس » . فلغة النثر وسيلة ، وهي بمثابة امتداد لحواسنا وإدراكاتنا ، نشعر بها ذاتا ، على حين نتجاوزها إلى ما وراءها من غايات أخرى .

ولهذا يعترف (سارتر) للسريالية بأنها أعظم نهضة شعرية في القرن العشرين ، على حين تظل — في رأيه — مثل الرمزية ، قاصرة عن تمثيل الضمير الحر لمجتمع عام . على أنه لا ينبغي أن نفهم من ذلك أن الشاعر غائب وراء وجدانه الذاتي المحض ، لأن الصورة الشعرية لها بالضرورة صبغة إنسانية . ولن تنقطع صلة الشاعر بالحياة والمجتمع في تجربته الشعرية . وقد توحى تجربته باتخاذ موقف ذي أثر كبير في دلالاته الاجتماعية . وقد يكون مبعث القطعة الشعرية الانفعال أو العاطفة نفسها ، كما يقول « سارتر » : « ولم لا يكون مبعثها كذلك الغضب والحق الاجتماعي ، والحفيظة السياسية ؟ ولكن كل هذه الأوضاع لا تتضح دلالتها في الشعر ، كما تتضح في رسالة هجاء أو رسالة اعتراف » . وقد قام « سارتر » بدراسة الشاعر الفرنسي الرمزي « بودلير » في كتاب له يحمل اسم الشاعر ، وطبق عليه « التحليل النفسي الوجودي » كما هو مشروح في كتابه الآخر : الوجود والعدم ، فبين كيف كون هذا الشاعر نفسه قليلا قليلا بأنواع الاختيار المتتابعة التي قام بها والتي أضفى بها على حياته معنى ، كما أضفى على العالم من حوله . فبدأ إنتاج « بودلير » الشعري بمثابة أثر ونتيجة لتجربته الحيوية الخلاقة . فكان « بودلير » مثال الإنسان الرجيم الذي « يخسر بوصفه إنسانا ، ويكسب بوصفه شاعرا . وهذا هو سر ضياعه وسر اللعنة التي يحمل دائما طابعها » .

ويلتقي « سارتر » في هذا مع طائفة النقاد الغربيين في مجموعهم ، وهم الذين يفرقون بين طبيعة العمل الفني في الشعر وبين العمل الفني في القصص أو المسرحيات ، فإذا اهتم الشاعر بالحقائق الكونية أو الاجتماعية ، فإنما يهتم بها من حيث صداها في النفس ، ويعبر عنها من خلال ذاته ، يضيق بها أو يهرب من مواجهتها ، على حين لا بد لمؤلف القصة أو المسرحية من أن يخرج من حدود ذاته ، ليصور الحقائق والأحداث من خلال الشخصيات الأدبية ، مينا من ثنايا مواقف الشخصيات دواعي التجارب الإنسانية وطبيعتها ونتائجها ، على نحو موضوعي خارج عن نطاق ذاته . وهذا ما يشرحه أمثال

« هنرى بونيه » و « جوليان بندا » و « بطرس ريفيرى » من النقاد المعاصرين الفرنسيين .
والأخير شاعر وناقد فرنسى ، ننقل هنا بضعة أسطر مما قاله فى التفريق بين عمل الشاعر
والناثر ، لنوضح ماأردنا جلاءه فى هذا البحث من تمثيل آراء الأتزاميين للاتجاه العام
للقدر الغربى ، وتمييزهم بين الأسلوب الكثيف للشعر والأسلوب الشفاف للنثر . يقول
بطرس ريفيردى : « . . أعتقد أنه لا يمكن الشعور بلذة الجهد فى الكتابة إلا فى النثر
أما فى القصيدة فليس سوى المخاطرة برمية زهر الررد ، فإما مفاجأة النجاح ، وإما خيبة
الاخفاق . . . »

« ولا يستطيع الشاعر ، ولا يصح له بخاصة أن يبحث عما يسمونه : الجمهور . .
« والقاص ، أو الناثر بعامة ، إيجابى ، أما الشاعر فسلبى . والذي يعتد به القاص
هو العمل ، فهو يلحظه فى خارج نطاق ذاته ، والحدث الذى يخلقه هو أيضا فى خارجه .
وفى ذلك يلتقى المؤلف والقارئ . وأما الشاعر فالجمال لديه مغلق على عاطفته وحدها ،
وعلى خفقات حياته الباطنة . وليس عمله إلا النثر الذى يتوصل إلى جعله يفيض خارج
ذاته ، فيتخلص من عبئه . »

« . . والقاص يبعث الحياة فى الموجودات والأشياء الحقيقية أو الخيالية التى
يستخدمها ليعبر عن الأفكار والعواطف التى تحيا فيه نفسه . . ويتوجه إلى القارئ عن
طريق أشخاص أدبية هم وسطاء . أما الشاعر فلا يحى شيئا . ولا تسمح له وسائله أن
يعثر على سوى ما فى نطاق منهجه الباطنى المحدود — فلا يمكنه أن يعبر إلا مباشرة
بالكلمات عن الأفكار والعواطف أو عن الأحاسيس التى يشعر بها كذلك . لهذا
كانت للكلمات لديه الأهمية الكبرى — والقيمة الكبرى كذلك لعلاقات الكلمات
فيما بينها ، وللإيقاع ، وللموسيقا الحمل وليس من الوسائل الفنية سوى ذلك . . »

« . . والشاعر لا مناص له من أن يبقى محصورا فى العمل الأدبى الذى يخلقه ، أما
القاص فعليه ، أولا ، أن يخرج من حدود ذاته ليجد عناصر عمله الفنى ويمكنه أن يظل
قائما فى داخله أو خارجه كما يشاء . »

ونضيف إلى ذلك أن المدرسة البرناسية ، أو مدرسة الفن للفن ، بقيت فى حدود
الشعر الغنائى ، والشعر الوصفى منه على الأخص .

والمتتبع لمدرسة « النقد الجديد » الأمريكية — وهى مدرسة الأسلوبيين الخالص — يجد أكثر تطبيقاتها لقواعد الأسلوب الفنية منصبة على القصائد ، وعلى تفاصيلها الفنية بخاصة . على أنهم حين يتعرضون لنقد القصص يضطرون إلى الحديث عن الشخصيات وصلتها بالتجارب الحوية وبالعالم الذى بعثها الكاتب فيه ، ويتحدثون عن المعانى والأحكام الأخلاقية التى يتوقع أن يتضمنها العمل القصصى . وهمهم أولا منصرف إلى النقد التحليلى لبنية العمل الفنى ، ولعل ما فى نقدهم من تشعب وخلط فى صلة العمل الأدبى بالحقيقة ، وفى جدوى العمل الأدبى ، مرجعه إلى عدم التفريق بين العمل الشعرى والنثرى . فيعيب أحدهم وهو « ألان تيت » — استعارات « هاردى » الفلسفية ، ويتناول : « إن فلسفته تنزع إلى أن تتجاوز شعوره ، وإن تجريداته تنعدم فيها المسئولية : لأنه قلما يدلنا على التجربة التى يبرر بها مثل تلك التجريدات ، أى التجربة التى تمنح التجريدات المادة والمعنى ، وتصيرها محسة متطورة » . كما أن من المبادئ التى تمسك بها بوند واليوت سنة ١٩٢٠ أن الشعر يجب أن يحتوى على فضائل النثر ، وأن « مادة الشعر وأخيلته يجب أن تمتد إلى ما هو متصل بحياة الرجل الحديثة » . وإلى هذا الخلط فى نقد هؤلاء بين الشعر والنثر ، يشتطون — كما يقول الناقد الأمريكى « ولیم فان أوكونور » — فى تقرير إمكان إيجاد تأثير جمالى بمنأى عن الاعتبارات الأخلاقية والاجتماعية . فيتحدث « رانسوم » عن الشاعر الحديث أنه لا يعبر أدنى اهتمام — من حيث الصنعة — للأخلاق أو الاله أو الوطن . إذ أنه يبتدع نتاجا منفصلا ، ويظهر فنه . ويلحظ « ولیم فان أوكونور » فى كتابه عن « عنصر النقد الأمريكى » أن مثل هذا الشطط من جانب أمثال رانسوم واليوت — لا يمكن فهمه إلا أنه رد فعل فى وجه الأدب التعليمى وهو أدب لا ينازعهما فى غثائته أحد ، غير أنهما لم يفتضا إلى أن الأفكار السخيفة والشاذة تضعف القيمة الشعرية . على أن « اليوت » رجع عن هذا الشطط كما شرحنا فى مكان آخر .

والوجه الحق أن علينا أن نفرق بين عمل الشاعر وعمل الناثر فى طبيعتهما ووسائلهما الفنية . فعمل الناثر قابل للالتزام لأنه اجتماعى بطبيعته وفيه يخرج القاص والمؤلف المسرحى حتما من حدود ذاته لتبرير تصويره الفنى الاجتماعى من خلال الأحداث وتصوير الأشخاص .

على أن هذا لا ينال مما هو مسلم به من أن الكتابة لها طرقها الفنية الخاصة ، وأن الكاتب لا يكون كاتباً لأنه تحدث عن بعض أشياء ، ولكن لأنه تحدث عنها بطريقة فنية ، فالأسلوب — في القصة أو المسرحية أو النثر بعامة — وسيلة ، فيجب أن يظل غير ملحوظ ، فهو قوة دمثة ، لا تعمل عملها إلا إذا جاءت من غير تعاهد وتعهد ظاهر .

والحرية — في معناها الانساني كما تحدثنا عنها في صدر هذا البحث — لا تتم إلا بأمرين : أولهما ألا ينزع الكاتب إلى إثارة العواطف الفردية المحضة ، لأنها في ذاتها تفصل ما بين الكاتب والقارئ فلا ينبغي أن يروض المؤلف القارئ على أن يغوص في ذات نفسه بوصفه فرداً ، ضد أسرته أو ضد المجتمع الذي يحيط به ، ليعرف ويحصى أخص رغباته الفردية ، وليتعلم أن الوجود في التملك لا في العمل ، فتصير القراءة من أمور الحياة الباطنة . ومحاولة من محاولات العزلة ، ولا يجد القارئ سوى نفسه بوصفها وحدة منفصلة . وفي هذا تفقد الحرية معناها الانساني . وثاني الأمرين اللذين يتم بهما معنى الحرية ألا يسخر الأدب لغايات خارجة عن نطاقه . وهذا فارق من الفوارق الجوهرية الكثيرة بين « الالتزام » وأدب الاشتراكية لدى نقاد الشيوعية . فالأثر الأدبي لا ينبغي أن نعتمد في تقويته على أساس دعاية دينية ، أو مذهبية ، لأن يصبح وسيلة لتقديس نوع من الشعائر الدينية أو المذهبية أو الحزبية ، فيكتسب قيمته من خارج نطاقه لا من داخله ، ويصبح غير جوهري في ذاته . وليس العمل الأدبي الملتزم إلا دعوة إنسانية موجهة إلى حرية القارئ في معناها الانساني الجماعي لدعوته إلى تجاوز الحاضر إلى مستقبل خير منه عن طريق الكشف عن الموقف في الحاضر بغية تغييره ، وهذا هو معنى الاعتداد بالعمل الأدبي « غاية مطلقة » والاعتداد بالإنسانية كذلك من خلال العمل الأدبي . وفي هذا العمل الأدبي يتعمق الكاتب في موقفه التاريخي من عصره ، ويحدده ، لتتراءى من خلال المجتمع العيني المحدد صور المعاني الإنسانية ، ويجلو الكاتب لجمهوره الذي يتوجه إليه — سواء كان جمهوراً فعلياً أو إمكانياً — المبادئ والغايات والمقومات الجوهرية لنشاطهم الانتاجي . وفي ذلك العمل الأدبي يلتزم الكاتب ، أي يستجيب لما يوجه إليه عصره من مسائل هي مشار القلق ومبعث الألم والأمل فيه . فالعمل الأدبي المشروع وعي بعالم محدد المعالم في فترة زمنية محددة تاريخياً يشف عنها وعي الكاتب بما يخلقه ويصوره . على أنه لا يصبح أن يظهر

وعى الكاتب صريحا منفصلا عن بنية العمل الفنى ، وإلا انقلب إلى عمل من أعمال الوعظ التى هى أبعد ما تكون عن الأدب ، ومن المتفق عليه أن العواطف الطيبة لا تخلق الأدب الطيب . وإنما يبين وعى الكاتب الحر فى إدراكه لعالمه ، وفى اختياره لموضوعه ولشخصياته فى خلال موضوعه ، وفى تعمقه فى تصوير جوانب خاصة من شخصياتهم .

وقراءة القصة أو المسرحية وما إليها من إنتاج الناثر بمثابة تعاقد حر كريم بين المؤلف والقارئ ، فيثق كل منهما فى الآخر ، ويعتمد عليه ، ويتطلب منه ما يتطلبه من نفسه ، لأن هذه الثقة نفسها كرم وحرية . ولهذا إذا ارتاب القارئ فى أن الكاتب إنما كتب ما كتب عن أهوائه ومن أجل أهوائه ، فلا تلبث ثقة القارئ أن تتلاشى ، ويدخل العمل الأدبى حينئذ فى سلسلة الأمور الموجهة سلفا وجهة تحكمية . وفى الكتابة يلجأ الكاتب إلى ضمير الآخرين ، وليس عمله سوى اقتراح يتقدم به إلى القارئ عن ثقة فى حريته وإنسانيته . ويتضمن ذلك الاعتراف بحرية القارئ المطلقة ، أى المستقلة التى تحمل فى ذاتها مبرر وجودها . ولذا لا ينبغى أن يثير الكاتب فى قارئه مشاعر الرهبة أو الأطماع أو الغضب ، فيصبح الكاتب حينئذ وسيلة لتغذية الحقد أو الرغبة وما إليها من عواطف مشبوبة يظل القارئ حيالها ذا إرادة سلبية ، فيقع الكاتب ، إذن فى تناقض مع نفسه ، لأنه لم يلجأ إلى ما يجب عليه أن يلجأ إليه من إثارة العواطف الكريمة الصادرة عن الحرية ، ولا يتصور بحال أن تستخدم الحرية فى إجازة الظلم أو تصويب الاستعباد . « من الممكن أن نتخيل قصة جيدة مؤلفها أمريكى أسود حتى لو كانت تفيض ببغض البيض ، إذ حرية جنسه هى التى ينادى بها من وراء هذا البغض . وبما أنه يدعونى لأتخذ موقفا كريما ، فلن أحتمل وأنا على شعور بحريتي الخالصة — أن أكون بعض هذا الجنس الظالم ، بل أقف ضد الجنس الأبيض بل ضد نفسى أنا بوصفى جزءا منه ، لأهيب بالأحرار جميعا كي يطالبوا بتحرير ذوى الألوان ، إذ فى اللحظة التى أشعر فيها بأن حريتي مرتبطة بحرية الآخرين من الناس رباطا لا ينقسم لا يمكن أن يتطلب منى أن أستخدمها فى تصويب استعباد بعضهم لبعض » .

ويتحدى « سارتر » خصومه أن يذكروا له قصة جيدة واحدة فى الأدب العالمى كانت غايتها خدمة الاضطهاد ، أو كبت ضد السود ، أو ضد العمال ، أو ضد الشعوب المحتلة .

ودعاة «الالتزام» يخالفون الواقعية القديمة ، إذ يرون أن الحيدة في الفن مستحيلة ، لأن ذاتية الكاتب تتجلى في الإدراك نفسه ، فإذا تأمل في هذا العالم ، بما يحتوي عليه من مظالم ، فلن يكون هذا التأمل عن برودة طبع ، بل بالإنحاء بالسخط عليها والثورة لتغييرها ، أي أنه يصور مساوئ العالم بوصفها مساوئ يجب أن تمحى . « فبالرغم من أن الأدب شيء والأخلاق شيء آخر نرى في أعماق فرائض الفن فرائض الخلق » . على ألا يكون هذا الخلق قائما على استخدام الناس كوسائل ، بل على أنهم إرادات خيرة في مستقبل خير . ولا يتلاءم هذا الأدب « الملتزم » مع النفعية في أية صورة من صورها . لأن النفعية تجعل بواعث العمل الأدبي خارجية ، « فيحتفظ الكاتب بمظهر الموهبة أي فن العثور على كلمات براقة ولكن في داخلها شيء ميت ، فقد تحول الأدب إلى دعاية » . « في العهد الثوري حقا يجد العمل الأدبي البيئة المواتية لازدهاره ، لأن تحرير الإنسان ، وسيطرة المجتمع الذي لا طبقات فيه ، كلاهما — مثل العمل الفني — غاية مطلقة ، ومطالب غير مشروطة ، يستطيع العمل الفني أن يعكسها في مقاصده » .

وموضوع العمل الأدب ، إذن هو « عمل في داخل التاريخ وتأثير في التاريخ ، أي أنه بمثابة عملية تركيبية للنسبة التاريخية والمطلق الخلقى الميتافيزيقي ، في هذا العالم العدو الصديق ، المرعب الهزأة ، كما يكشف عنه العمل » وذلك أن الموقف الأدبي يجب أن يكون محمدا بفترة تاريخية يتعمق الكاتب في وعيها ، ولكنها ستبين حتما عن قيم إنسانية وخلقية مطلقة . فإذا دافع الكاتب عن المظلومين سواء كانوا محتلين ، أو مطرودين من وطنهم كما هي حال مهاجري فلسطين ، أو سودا مضطهدين في وطنهم ، فإنه حين يحدد موضوعه ويمعن في تصويره يكشف ، ضرورة ، عن معان إنسانية وخلقية خالدة . أما الحديث عن القيم التجريدية الخلقية والإنسانية في ذاتها دون ربطها بالموقف التاريخي - تعللا بخلود الأدب لخلود موضوعه — فوهم يتنافى مع جوهر الأدب ، ولا يؤثر في شيء . وهذا هو الاتجاه العام للكتاب والنقاد الجادين ، من الوجوديين أو غير الوجوديين ويستشهد « سارتر » نفسه بالكتاب الأمريكيين أمثال « فولسكنر » و « همنجواي » و « دوس باسوس » ، ويعلل سرنجاحهم بأن شخصياتهم الأدبية تحوى الإنسانية كلها وأنها في زمنها ومكانها في صميم التاريخ وأنها . . . اتخذت لأفلاذ منه نحو الشر ، أو صعود نحو الخير صعودا لا يمكن لمستقبل ما أن يجارى فيه . وكثير من نقاد أمريكا

يقررون دور الأدب الاجتماعي ، ويرفضون في نفس الوقت — كما يرفض « سارتر » — أن « تفرض على الأدب غاية سياسية أو اجتماعية معينة ، لئلا ينقلب إلى دعاية ، وهؤلاء جميعا على طرف النقيض من الحرية الشيوعية في الأدب . ونقتصر هنا على نص الناقد الأمريكي « هاري ليفن » يقول فيه : « العلاقات متبادلة بين الأدب والمجتمع وليس الأدب نتيجة أسباب اجتماعية فحسب ، بل هو كذلك سبب في آثار اجتماعية . . » . وهو في ذلك يستدرك على نظر الناقد الفرنسي « تين » على نحو ما استدرك « سارتر » . ويلتقي « سارتر » في جوهر دعوته أيضا ، وفي فهمه للأدب ، مع كبار النقاد الفرنسيين مثل « مالرو » و « كلود روا » و « جايتان بيكون » و « بواديفر » و « موريس نادو » ولا يتسع المجال لسوى ذكر نص للناقد الأخير يختصر كل ماقاله « سارتر » في فلسفته العميقة للالتزام وهذا النص هو : « الفنان الكامل هو الانسان الذي يمكنه أن يعبر عن العالم وعن نفسه ، وفي وقت معا ، من خلال إنتاج أدبي محدد بفترة تاريخية على أن هذا الإنتاج مع ذلك . خالدا . وجدير بدوره بإيقاظ أصداء ، وأهل على الأخص لإثارة انفعالات وأفكار وإمكانيات جديدة » .

هذا ، ولم نرد إلا البرهنة على اشتراك « سارتر » في جوهر دعوته إلى « الالتزام » مع جمهرة كبار النقاد العالميين ونكرر أنه انفرد بالتعمق في الالتزام وتوضيح فلسفته ومعالجة مسأله الكثيرة التي يضيق المجال عن مجرد الإشارة إليها جميعا . ولنختم حديثنا بهذه العبارة لسارتر في الدعوة إلى أدب « الالتزام » : « إذا توصل « الكاتب » إلى التفكير في أن المرء لا يهرب من طبقته بمشاعره الحميلة ، وأنه لا وجود في أى مكان لشعور ذى امتيازات وأن الآداب ليست آداب نبيل طبقى ، وإذا فهم أن خير وسيلة يصير بها المرء مغبونا في عصره أن يستدبره ، أو أن يزعم أنه يعلو عليه ، وأن المرء لا يتعالى بعصره حين يهرب منه ، بل حين يواجه التبعة فيه بقصد تغييره ، أى حين يتجاوزه إلى المستقبل الأقرب . . حين يفهم ذلك كله يكتب للجميع ، ومع الجميع ، لأن المسألة التي يبحث عن حلها بوسائله الفنية الخاصة هي مسألة الجميع » .

أجناس الأدب ومستويات اللغة

للأجناس الأدبية ، من حيث مواقفها العامة ، أثر في العبارات والتراكيب حتى تتلاءم وطبيعة الجنس الأدبي المصوغة فيه . ونقتصر هنا على الحديث في الأجناس الأدبية الكبرى التي تتمثل فيها هذه الخصائص التعبيرية اللغوية أوضح ما تكون ، وهي الخطابة والشعر الغنائي والمسرحية .

وطبيعي أننا إنما نقصد العبارات والتراكيب في خصائصها الفنية ، وهي الخصائص التي تثرى اللغة وتعقد مدلولاتها ، سواء في الألفاظ أو في انتظامها في الجمل . وبهذا الأثر تتسع العبارات والأصوات الدلالية المحددة لتأدية مالا حصر له من المعاني التي تبعث عليها الرغبة أو تدفع إليها الحاجة في علاقات الناس بعضهم ببعض أو في علاقتهم بالأشياء . فالكلمات في الأصل قد لحظ فيها أهل كل لغة من اللغات جانباً علمياً له طابعه الذاتي حين يلحظون في كل لفظ من الألفاظ ما يتصل باستجابته لهذا الطابع الذاتي فهم يدلون بها على مسلك من المسالك تجاه الأشياء أو الواقع من حيث توافقهم مع هذا الواقع أو نفورهم منه . ثم تنحو الكلمة في استجابتها لهذا المسلك المدلول عليه منحي التعميم ، بالانتقال من الدلالة على الحاجة الفردية الذاتية في الأصل — بمقتضى مبعثها — إلى الحاجة المشتركة ، فيصير المظهر الملحوظ في اللفظ خاصة جوهرية للشيء والمدلول عليه في ذاته . وبهذا الانتقال تتجه الدلالات للألفاظ إلى طابع موضوعي عام تستقل فيه عن الطابع الذاتي الأصيل ، ومن ثم تكتسب مرونة في غناها بمدلولات جديدة متفرعة عن الأصل الوضعي ، وقد تكون علاقة المدلولات الجديدة بالقديمة مظهراً آخر من المظاهر يتعلق بدرجة مدنية أهل اللغة وتفاعلهم مع محيطهم وبيئتهم الطبيعية بل قد تكون تلك العلاقة هي التضاد بين المعنى الجديد والقديم . ولتقارب أصوات الألفاظ أو اتحادها أثر كبير في تفرع هذه المدلولات كذلك وتعقدها من حيث علاقات الألفاظ بعضها ببعض . فإذا انتقلنا من ذلك إلى دلالات الألفاظ في القرائن بانتقال من معناها الأصلي إلى معنى طارئ موقوت لهدف ما ، تكاثرت تلك المدلولات كذلك على حسب موضع الكلمة في مختلف التراكيب ، ثم على حسب تآزر أصوات حروفها في موقعها . وهكذا تكون كل كلمة في ذاتها وفي موضعها من التراكيب

مجالا لحشد من المعاني والصور ، ووسيلة لعقد ضروب من الصلات النفسية والاجتماعية استطاع الانسان بها أن يطوع قليلا من الأصوات المتناهية لما لايتناهى من المعاني والمشاعر ، حتى لا تزال ولن تزال التأثيرات النفسية والجمالية — شأنها في ذلك شأن الادراكات العلمية — ميادين تجديدات وإثارات على توالى العصور بتغيير وسائل الأداء اللغوى أو تعميقها ، وإن كانت مادتها أصلا ترجع إلى ألفاظ محصورة العدد وصور تراكيب محدودة في قوانينها . وتلك أعجوبة اللغة . على أن تفرع المدلولات اللغوية وطاقاتها التأثيرية لا يقتصر على الألفاظ في معانيها الأصلية والمتصلة بالأصلية ثم المجازية في التراكيب ، والصوتية المشتركة فحسب ، بل يشمل كذلك ملاءمتها للعمل الأدبي بوصفه كلا ، وفي هذا الكل يتمثل الجنس الأدبي في قالبه الفنى ومقتضياته .

وبين أجناس الأدب الذاتية التى تتمثل أساسا في الشعر الغنائى بصوره المختلفة ، وأجناس الأدب الموضوعية من مسرحية أو قصة وما يلتحق بهما ، يقوم جنس «الخطابة» كما كان في القديم وكما تدعو إليه أحيانا ضرورات العصر الحديث . وقل من يبحث الآن في مقتضيات أسلوبه وتعبيراته ، أو يأتى فيها بجديد إذا بحث ، لأن العهد بها وبأمثلتها قديم ، وكان قرين ميلاد البلاغة القديمة منذ أرسطو ، بل كثيرا مانسمع — ونحن بسبيل عبارة غير مرضى عنها فنيا — أن تلك « عبارة خطابية » . وما ذلك إلا صدى للفرقة الراسخة بين أسلوب الخطابة في خصائصه العهيدة من ناحية وماتتطلبه أساليب الأجناس الأدبية الأخرى في عصورنا الحديثة سواء منها الذاتية والموضوعية . وينبغى أن نعرض لجوهر هذه التفرقة من وجهة النظر الجمالية الخالصة .

فأخص خصائص الجنس الخطابى أنه خارجى في علاقته بنفس الخطيب ، وأنه نفعى مباشر . فأما السمة الأولى فمظهرها حرص الخطيب على التوجه إلى جمهوره ، وتجاوزه نطاق ذاته حتما — إلا في حدود ما يستغله من الحديث عن صفات شخصيته بقصد التأثير في الجمهور بقدر ما استقر في ذهن جمهوره عنها — وهو مع ذلك غير موضوعى في وسائله ، إذ من الواضح أنه يبدأ وقد انحاز إلى رأى أو جانب ، سواء كشف عنه منذ البدء أم مهد للكشف عنه بتهيئة مشاعر جمهوره أولا . فلا تستلزم الخطابة من حيث هي — أن تكون ذاتية تكشف عن الجانب النفسى للخطيب ، ومع ذلك لا يصدق عليها أنها موضوعية محايدة تجاه ماتعرض له من مسائل ، ثم إن الخطابة ،

مرغم مايجب توافره في عباراتها من سمات فنية ، تظل ذات غاية محددة يقصد إليها الخطيب ، من سياسية أو اجتماعية أو شخصية . وهذه الغاية مباشرة سافرة ، هي محور خواطر الخطيب ، وعماد استدلاله .

وسواء كانت الخطابة احتفائية أم استشارية أم قضائية — ولا عهد لأدبنا بالنوعين الأخيرين في معناهما الأرسطي إلا في العصر الحديث — لا تستلزم دائماً الاستدلال المنطقي الصلب ، بل قد يكون البرهان المسوق في صورة منطقية رصينة من دواعي فشل الخطيب . ذلك أنه بصدد التوجه إلى عقلية الجماعات ، وهي العقلية التي تستثار أكثر مما تتحرك للتفكير في الحقائق ، فيؤثر فيها الإيهام أكثر مما تقودها الحقائق في ذاتها . فإذا أحسن الخطيب في إفادته من الاستشهاد بأقوال الثقات لدى الجماهير ، وأجاد في عرض مااستشهد به ، كان هذا الاستشهاد أقوى لدى الجماعات من شهادة الشهود العدول ومن الأقيسه العقلية ، بل أقوى من إيراد توكيدات أولئك الشهود مجردة . ولهذا كثيراً مايقترن استشهاد الخطيب بالأقوال المشهورة بصيغ توهم سلفاً بالتسليم بالمسألة موضوع الاقناع الخطابي . كالاستفهام التقريري ، والانكارى ، والتعجب ، والعبارات المشتعلة على لام الجحود وما إليها . . . وهي عبارات يتوجه بها الخطيب مباشرة إلى الحضور . ومن خلال التصريح يتبرأ له الإيهام الخطابي ، وهو توليد الاقناع الشعورى بصورة الحقيقة عن طريق الصياغة اللفظية . ومن وسائل هذا الإيهام الذى يقوم مقام الاقناع المنطقي لجوء الخطيب إلى التكرار اللفظي للحاح على المعنى ، بسلطان النطق فحسب . ويدعم هذا التكرار الفصل في موطن الوصل ، إذ أنه يؤهم الجمهور أن الشخصية التي تتحدث ، أو يتحدث عنها الخطيب ، قد قامت بجهود كثيرة ، على حين لم تقم فعلاً إلا بأمر واحد ، كأن يقول الخطيب مثلاً — وهو بسبيل بذل وساطته في شفاعته لدى أحد الناس في أمر عام — : « أتيت إليه ، حدثته ، رجوته ، توسلت إليه ، فلم تثمر جهودى شيئاً . . . » . ومن وسائل هذا الإيهام الخطابي وجه سماه أرسطو في بلاغته : « الحاجة بالزمن » . ونضرب له المثل الذى ضربه أرسطو في الافادة من ملابسات الزمن بين الماضى والحاضر : أن هارموديوس كان قد اعترض على إقامة تمثال لافيكراتس — جزاء له على بلائه في خدمة الوطن — فأجاب افيكراتس على الاعتراض بقوله : « لو أنى طلبت إليك التمثال قبل أن أقوم بهذه الأعمال ، جزاء

لى عليها ، لكنت قد لبيت طلي . أو ترفضه الآن بعد أن بلوت هذا البلاء ؟ لاتعد بالجزاء على خدمتك قبل القيام بها لتخلف الوعد بعد أن تؤدي لك الخدمة » (أرسطو : الخطاب ١٣٩٧ ب ٢٣ - ٢٨) .

وواضح أن هذا إلزام خطابي ، كأن هارموديوس وعد افيكراتس بإقامة التمثال له من قبل ، وهو لم يعد ، ولكنها براعة المدافع عن نفسه في إفادته من الانتقال بفضه بين الحاضر والماضي . ومن وسائل الإيهام الخطابي كذلك ما يمكن أن نطلق عليه توحيد المتقارب من الصفات بالمغالطة في استعمال الألفاظ ، وكثيرا ما يستخدم السوفسطائيون هذا الوجه البلاغي الخطابي القديم « وذلك كتصوير الرجل الحذر في صورة الرابط الخائش . . والسادج في صورة الفاضل ، والبلید في صورة الهادئ . . ويندرج في هذا أن يختار الخطيب من الصفات أنسبها للمدح ، كأن يجعل من الغضوب صريحا ، ومن الصلف وقورا رصينا . . ومن المتهور شجاعا ، ومن المتلاف كريما » .

* * *

وللخطابة وظيفة جماعية . وقد تشبه الخطابة في هذا شيها سطحيا بعض الأجناس الأدبية الأخرى ، كالمرحية مثلا ، ولكن ليس هذا سوى شبه سطحى ، لأن الخطيب يجب أن يبدأ من الشعور المتاح له في الجماعة وأن يجاريه ، وأن ينزل على مستواه ليفيد منه أو يوجهه مباشرة في عبارات لا تعتمد الا على قوة شحنها في الصياغة . ولهذا كانت الوجوه البلاغية ألزم للخطيب من غيره .

ويتطلب في الحملة الخطابية أن تكون بحيث يمكن أن ننطق بها في مدى النفس الواحد لأنها صيغت لتقال ، وهو أمر يقرب ما بينها وبين الحملة المسرحية ، ولكن هذه الصلة بين الحملة الخطابية والمسرحية صلة سطحية أيضا . فالحملة الخطابية يبررها إستمدادها من شعور الجماعة ، وامتدادها فيه ، ولا يستدعى ذلك أن تمت بصلة اللغة المألوفة المدنية ، والجمهور فيها ، مائل أمام الخطيب كل لحظة ، على حين أن كل ذلك لا يصح أن يوجد أو يلحظ في الجمل المسرحية .

وما تتطلبه الحملة الخطابية من إلقاء الجهر الصاخب أحيانا ، ومن الإشارات التي تتم عن هذه الإهابة بالآخرين ، يفصل — جوهريا — بين تلك الحملة والحملة المسرحية .

ثم إن العبارات المطروقة ، والمعاني المتداولة تضر بالاصالة في الشعر وفي المسرحية في الأعم الأغلب من الحالات . على أنها تفيد كثيراً في إثارة الشعور الجماعي في الخطابة ، وبخاصة لدى العامة ، لأنهم يستريحون إليها ، ويلتقون عندها . فهي بمثابة تعبير تركيبي عن عماية شعور جمعية مركزة تجعل من الابتذال نفسه وسيلة سائغة لتوكيد ما يوهم بالتسليم بالمضمون . ولذلك قد يلجأ الخطيب إلى مقدمة تؤكد نيات السامعين الطيبة . أو تهيئهم لقبول خطابه بما يعهدون فيه من خلق ، أو بأنه يقول دائماً ما يهمهم . وهذه المقدمة مألوقة في مضمونها ، وقد تكون كذلك في عباراتها . ويلحظ أرسطو أن مثل هذه المقدمة لا صلة لها بموضوع الخطابة نفسه من حيث معانيه المحددة ، ولهذا تتفق وعقلية الدهماء . أما إذا كان السامعون أرقى منزلة فلا حاجة لمثلها .

وهكذا ظلت الخطابة تلجأ إلى وسائل الإيهام الخارجة عن نطاق النفس لتهدف إلى التأثير في نفوس السامعين بمنطقهم العملي الذي لا يستلزم ضرورة المنطق كما لا يستلزم الفن الرفيع ، ما دام هدفها الأول الاستجابة لعقلية الحضور . وقد تؤدي الخطابة وظيفة إجتماعية ضرورية متى سلم القصد وتطلبت مواقف الخطباء ، ولكن وسائلهم الخطابية المحضنة تظل بمعزل عن الأدب وأجناسه ، سواء منها الذاتية والاجتماعية ، بعد أن خلص الأدب في مفهومه الحديث من الذاتية السافرة الغاية ، ومن النفعية المباشرة ، وبرأ من مجرد الرجوع إلى الوجوه البلاغية ، وصخب الألفاظ الموهمة والتكرار الذي يجعل كثيراً من التراكيب في مواضعها أشبه بالأعشاب الضارة الطفيلية في حقل الأفكار ، قد تستثير ولكن بالتخييل لا بالخيال . ومن ثم إذا وجدت رواسب لأسلوب الخطابة القديم في نتاج الشعر أو المسرحية صارت مبعث نفور ونشاز في سياق العمل الفني ، وكثيراً ما تردد في النقد عبارات : (اللهجة الخطابية) و (العبارات المحفلية) يقصد بها النيل من الخلق الأدبي حينما تشوبه تلك العبارات .

وهذه النزعة التي ظهرت الشعر من الطابع الخطابى لم توجد إلا في النقد الحديث ، ولم تلحظ إلا في الأدب المعاصر . فقد كانت القصيدة العربية القديمة محفلية خطابية النزعة في وجهتها العامة ، تعد للالقاء أو الإنشاد . حتى العاطفية منها . ولم يلحظ الشعراء تخايص قصائدهم من الطابع الخطابى نشداناً لسمو فنى إلا ما جاء عفواً .

ولم يسلم شعر الرومانتيكيين الأوربيين أنفسهم من بعض شوائب العبارات

الخطابية ، في حملاتهم الغضوب الثائرة . ذلك أن التفرقة الدقيقة بين الشعر في مفهومه الحديث والخطابة لم تتضح إلا لدى الرمزيين الأوريين ومن يليهم ، وبدأت هذه التفرقة تظهر نظرياً في نقد العقاد ثم اتضحت تمام الوضوح — نظرياً على الأقل — في نقدنا المعاصر . ولم تكن على هذه الدرجة من الوضوح في شعر الجيل السابق أو شعر المهجر . وها هو ذا نسيب أرسلان اللبناني يحذر الأغنياء من سوء عقبى اشتداد البؤس بسبب طغيان سلطان المال ، ويصوغ تحذيره بما هو أدخل في باب النظم منه في باب الشعر ، لما فيه من لهجة خطابية ، في قصيدة له عنوانها : (زفير الفقير) مطلعها :

أفى الحق أن يشقى الفقير بعيشه وذو المال في شر الغواية يسرف ؟
إلى أن يقول :

عليكم بكشف الضر عنهم ، فإنما أخو الضر يمشى ضارياً وهو يهحفُ
فلا ترهقوهم بالشقاوة والطوى فيسدر منهم بادر لا يكفكفُ
فإن لم ينالوا بالهواذة حقهم ينالوه يوماً والصوارم ترعفُ
لكم عبرة في الغرب من كل فتنة تهز الجبال الراسيات وترسفُ

فالعبارات خطابية رتيبة ، تتوالى فيها الأوامر الصريحة ، وتفيض بالفروض العقلية ، وتتجه إلى فكر الآخرين ، واستثارة شعورهم بالتخويف ، والتعليل ، لا بنبل القصد ، وتسفر عن الغاية واضحة ، بل هي أقرب إلى إبراز هذه الغاية منها إلى الكشف عن شعور إنسانى ، إذ بحث الشاعر على كشف الضر عن الفقراء بتخويف الأغنياء من سوء العاقبة على ذات أنفسهم ، فالإحسان هنا ضرب من المداجاة والخدعة ، نشداناً للأثرة الطبقيّة ، أو حرصاً عليها ، كى تظل الفروق الطبقيّة متأصلة بهددة الأغنياء مشاعر الفقراء ، وقد يكون أنبل منه إحياء كاتب مسرحى عربى بأنه ينبغى ألا يبالغ في محاربة الظلم ، لأن له جدواه الاجتماعية حين يستفحل فينفجر ثورة !

وفى مثل هذا الموقف يبلغ شاعر آخر مدى أبعد من ذلك فى الجودة وفى التصوير ، إذ ينأى بتعبيراته عن المجال الخطابى . وهو الشاعر (نسيب عريضة) — إذ يقرّل من قصيدة معروفة له :

ظلام الليل قد جنا وبوق الهم قد رنا
فتم يا طفل لا يهنا غنى ، بات شعبانا
ألا يا هم يكفيننا لقد جفت مآقينا
لو أن الهم يغدونا أكلنا بعض بلوانا

فعلى الرغم من تحديد الرؤية الشعرية تحديداً يقصر بها عن الإيحاء ، يزداد الموقف عمقاً بالقياس إلى الأبيات الخطائية السابقة . ذلك أن هذه الأبيات تبرأ من العبارات المخفية التي يتجه فيها الشاعر إلى الآخرين ، إذ أنه على نقيض ذلك ينطوى على نفسه ، يهدد طفله ويعبئ شعوره بما يفيض به وجدانه من حقد طبقى على الأغنياء في شبه مناجاة يبت فيها ذات نفسه ، وكأنه يطلب تأثره من الغنى ، لأنه لم يذق أرق الجوع ، ولم يبال بمن أرقوا بسببه . ولا نريد أن نستشهد من الأبيات إلا ببراءتها من الخطابة ، وإن كانت بها هنات ليس هنا مجال تفصيلها . فأول ما تتطلب من لغة الشعر في مفهومه الحديث هو خلوصه من الشوائب الخطائية .



ثم إن الشعر الغنائى ذاتى من حيث مصدره ، ولذلك كانت نظرة الشاعر إلى جمهوره ثانوية بالقياس إلى إخلاصه في تصوير أطواء نفسه ، وإن لم تنقطع صلته به عن طريق التراسل في الشاعر . ولكن الصلة بين الشاعر والجمهور كانت أقوى في العهد الرومانتيكى الأوروبى ، ويقابله في أدبنا شعراء الديوان والمهاجرين إلى أمريكا . ثم تولدت الرمزية فنفذت في مفهوم الشعر الغنائى ، وسيطرت عليه ، ولن تزال ، حتى في النزعة الواقعية للشعر حين ترتبط التجربة الكلية بواقع الشاعر ، في رؤية واضحة . فبعد أن أقر الرومانتيكيون سلطان الشعر الغنائى في تجارب نفسية عاطفية ذات وحدة عضوية ، خاضوا به في صلات النفس بأمور المجتمع في مضمون واضح سافر يمس الرومانتيكى فيه واقعة ليهرب في أحلامه الخيرة ما طاب له ، على حين نحأ الرمزيون بالشعر الغنائى منحى نفسياً محضاً يتساءلون فيه عن المجهول ، تساؤلاً يريدون أن يتعرفوا فيه على أشد أسرار النفس استعصاء ، ولا غاية منه سوى هذه المعرفة

النفسية . وفي هذا الإدراك انقطعت صلة الشعر بالعمل الإجتماعي ، وبالدعوات الثورية المباشرة ، فأصبح هم الشاعر الأول هو التعمق في أطواء الذات لتتكشف عن معرفة ، قد تدفع إلى توليد مشاعر يكون لها أثرها في تحريك الإرادة أو في الرغبة ، أو في الكشف عن حاجة ، ولكن من وراء الرؤية الشعرية النفسية التي لا يقصد بها سوى الاستطلاع واستجلاء الحالات النفسية فحسب . وليس معنى ذلك — طبعاً — أن الشعر الرمزي يقصد فيه إلى الصياغة لذاتها أو للبراعة في الحلى اللفظية أو لمجرد التسلية أو الرياضة الفكرية . فغاياته نفسية إنسانية بالإنطواء والتعميق وإن لم تتعد نطاق إطار التجربة والكشف عن أبعادها . ويستدعى الوقوف عليها جهداً فنياً من القارئ ليشارك مع الشاعر في الفهم والوقوف على أسرار اللغة ، قد يدق أحياناً كثيرة ، مما دعا جماعة الشعر الواقعي التي تقصد إلى رؤية شعرية محددة إلى إتهام أولئك الرمزيين الخالص بأن الشعر لديهم إنما هو (أفيون) الصفوة ! ! ويظل الشعر الحديث في اتجاهه السائد بعيداً عن أن يقترح حلولاً عملية لنظام العالم ، ولكنه يحرص على الدلالة على قلق الإنسان وتوكيد ذاته تجاه عالم يجهله ، عالم مضطرب يشعر فيه بالاغتراب والاستلاب ، فلم يعد الشاعر يحلم مطمئناً إلى حلمه يستنكر به واقعه ساخطاً على هذا الواقع ، لكنه أصبح يقضي على أحلامه بما يعتوره من شعور بأنه بين شقي رحى مجتمع في عالم آلى ، قد تهباً بدونه . فهو إنسان لا يغيب في حلم يقظة كما عهدنا عند الرومانتيكيين ، ولكنه يستيقظ مروعاً من حلم . قد أفاق من غيبة السحر التي انتشى بها أسلافه ، فأراد أن يستوحى إمكانيات اللغة وسحرها لتصوير شعوره مخلصاً لذات نفسه في تحديد مالا يحدد ، ووصف الرؤى العابرة الهاربة في مظاهر الحياة اليومية الموقوتة ، دون استنتاج للتجربة ، ودون توجيه خارجي ، إذ يترك الأفكار تحيا في أجوائها النفسية الطليقة . هذا ولا يعنينا الاسترسال في شرح الموقف العام للشاعر الحديث ، بقدر ما نريد من هذه النظرة الفنية في التعابير والصورة ، في ضوء هذه النظرة التي تمثل الاتجاه الغالب على شعرنا المعاصر والشعر العالمي كذلك ، ونتمفق والوسائل الفنية للآطار العام للتجربة حتى عند ذوى النزعة الواقعية في الشعر ، إذ أن هذه الواقعية ترفع أن تنجح إلى الواقع مباشرة بل تبعاً .

فالشعر الحديث لا يتلاءم والألقاظ التجريدية ، على حين يحرص الشاعر أن يرد

المشاهد والمحسات حالات نفسية . و من أجل هذا لا ينبغي ترداد العبارات أو الألفاظ المطروقة دون أن يكون لها في قرائنها ما يجدد دلالاتها وينبويها عن الابتذال ، وليس ذلك من أجل الجزالة المعهودة في الأسلوب القديم ، بل لتكون للكلمات قدرتها الكاملة بوصفها وسيطاً لحمل المعنى ، وشاهداً ، ومسباراً نفسياً . وقد يكون من نافلة القول أن نشير هنا إلى ضرورة توافق أصوات الشعر وموسيقاه مع الصور والمعاني والموقف ، بحيث تتمثل للقارئ ، ولو كانت قراءته صامتة . والذي ننبه إليه أن تفوق الشاعر إنما يتضح أولاً في اختيار الألفاظ ، وتواليها على الصور والموقف ، بحيث تغمر الموقف في التجربة بضوء خافت دون تصريح ودون ابهام .



ولنضرب مثالين من الشعر في أولهما تتحدد الرؤية كما في الطابع القديم ، وهو يتمثل في أبيات نسيب أرسلان السابقة (ويمكن أن نشير كذلك على سبيل التمثيل له بقصيدة (أخى) الشهيرة لميخائيل نعيمة) والمثال الثاني تهوم فيه الرؤية على نحو ما هو سائد في الرمزية الحديثة كما يبدو في موقف الشاعر خليل حاوي ، في قصيدة (السجين) من ديوانه : (نهر الرماد) . فالسجين هو الشاعر نفسه ، وهو سجين المدنية بآفاتنا التي جعلته في صورة ميت لا يستطيع أن يتعرف نفسه بعد أن أطبقت عليها جدران رتابة العيش . والشاعر فيها يحس بوطأة هذا السجن ، وهذا الأحساس نفسه معاناة ، فهو بدء الوعي الرهيب في طريق تلمس الحياة الجديدة بميلاد جديد ، ولكنها حياة يرهبها الشاعر بقدر ما يرجوها ، فهي عبء وتمزق وتبعة ، وأبعاد وجود خصب . وتلك قضية عامة من قضايا الشعر العالمي المعاصر ، سادت فيه بسبب النزعة التعبيرية .

وتتوالى الإستفهامات التي تشف عن لطف الحيرة ، ووله الشعور المشبوب ، ثم الكلمات الموحية في قراءتها ، وهي التي تحيل الرؤية المادية حالات نفسية ، مثل (كابوس . الحدار (و) الكوى العمياء و (الصبح العميق) . ثم تسود المفارقة العامة بين الرجاء والحذر ، والخوف والسأم ، مع ألفاظ تدل على العدم والفراغ ، ونفى الوجود ، ومع الإضمار الذي يجعل من الآخرين الذين عليهم تبعة موت الحياة (فئانا) بعثرت أرجلهم أشلاء روحه ، ثم يخاف من بعثه أن يتعرض لضحكاتهم ، (ضحكات الصغار) . . . ونكتفي ببعض أبيات القصيدة محيلين عليها في الأصل :

رد باب السجن في وجه النهار
كان قبل اليوم يغري العفو
أو يغري القرار

... ..

فبل أن تنحل أشلاء السجن

... ..

قبل أن تمتص عتمة سجنى
هل أخليها ، أخليها وأمضى
خاوى الأعضاء ، وجهها لا يبين
شبحاً تجلده الريح
وضوء الشمس يخزيه
وضحات الصغار

يتخفى من جدار الحدار ؟

فصور التجربة من واقع الحياة العائرة ، ولكنها تقيد ما هو عابر ، لتجعل منه نسيجا جديدا . يبين عن موقف نفسى مستعص فى ذاته ليصنئ به الشاعر حسابه فيما بينه وبين نفسه ، وهو موقف يستلزم أن يشارك فيه القارئ ليخلق لنفسه نظير هذا الشعور الإنسانى ، ثم ليتأثر به إنسانياً ماشاء . فجبال الشعر فى إيحائه ووسائل إيحائه ، وهو لا يستدعى الغاية الخلقية المباشرة ، بل من حيث سموه بالروح بالتجاوب مع الرؤية الشعرية الصادقة فى جوهرها ، سواء عرضت لتصوير القبح تصويراً فنياً أم تغنت بالحسن الذى يعوز . فوراء مثل هذا الجمال صورة الحقيقة أو الخير ، من حيث أن كلا منهما انساق فى ألحان الكون ، يؤذى الأتقاص منه الشعور الرهيف كما يؤذى النشاز الموسيقى فى (سيمفونية) النظام العالمى . وهذا السمو الفنى ينفذ إليه الشاعر ، ويستولى على القارئ بوسائل الإيحاء اللغوية فى الكلمات التصويرية ، والأصوات المعبرة ، وموسيقى العبارات ، وإشعاعات المدلولات فى تراكيبها ، حتى (ليصير النحو ، النحو الخاف نفسه شيئاً كالسحر ، تستدعى به الأرواح مثل الرقى ، وتنبعث الكلمات وقد اكتست لحماً وعظماً ، وكذلك الأسماء تخطر فى جلالها الذاتى ، والصفة تضئ على تلك الكلمات غلالات وألواناً شفيفة ، والفعل ، وهو مبعث الحركة ، يدفع بالحملة لتنتطق) . على

أن الغدوض الذى أشرنا إليه لا ينبغى بحال أن يكون مصدره التركيب ، بل الظلال المنبثة فى الروئية الشعرية الخلية ، خلف نقابها ، وخلف غابات الرموز من صور الطبيعة والناس ، تستحيل معطيات نفسية . فالشاعر لا يبدو غامضاً إلا على الرغم منه ، كما يقول فاليرى ، لإيغاله فى متاهات النفس ، ولتعمقه فى أبعاد الحياة والوجود من خلال النفس . واختيار الموقف كاختيار الكلمات ذو وأهمية كبيرة فى هذا المجال . فهناك كلمات مطفأة لا جدوى فى محاولات إشعاعها ، كالتكنية بالرجيف عن القوت ، وبالقديفة عن القوة ، فمثل هذه تدرج فى باب الاستعارات القديمة . وقد تشع الكلمات على حين هى ليست باستعارات ولا تشبيهات . كما أن الكلمات المشعة التى هى فى ذاتها بمثابة المسبار النفسى ، قد لاتصادف — إذا أسى اختيار الموقف — غورا تغوص فيه ، فترتد خاسئة . فقدرة الشاعر فى صياغته مرتبطة — ضرورة — بأفاقه الكونية والنفسية التى يرتادها . وحول هذه المعانى تدور كل المعايير الفنية لتقويم الشعر فى مفهومه الحديث ، فإذا وضع الشاعر لنفسه غاية خلقية منذ البدء نال ذلك من رويته الجمالية ووسائل تصويرها الوجدانية على حسب مالى الشاعر منها .

وكما ينال من الشعر الغنائى أن تتسرب إليه لغة الخطابة كما رأينا ، ينال كذلك من اللغة المسرحية أن تتسرب إليها (غنائية) الشعر ، أو اللهجة الخطابية . ذلك أن المسرحية عمل اجتماعى يدور موقفه على أشخاص يتبادلون صلابت فى أمر من الأمور يتخذ كل منهم تجاهه مسلكاً ، يجلو عن ناحية من نواحيه . فهم متآزرون جميعاً على توضيح جوانب الموقف العام فى المسرحية برغم اختلاف مسالكهم . وهذا الاختلاف يتمثل فى الصراع الحيوى الذى يبدو عامل تفريق وتجميع معا فى الموقف المسرحى . فأشخاص المسرحية (يفعلون) — على حد تعبير أرسطو . وكلمة (دراما) وهى التى تراءف التمثيلية فى الأصل كان معناها فى اليونانية (الفعل) أو (الحدث) ، وقد ارتبطت فنياً بالأبعاد النفسية والصراع فى صورة من صوره ، على تقدم المسرحيات والفن المسرحى فى مدى العصور

وعلى الرغم من أن المسرحيات نشأت شعرا ، وتراثها فى الشعرية ممتد عريق ، قد تنبه أرسطو إلى أن لغة الشعر المسرحى ينبغى أن تكون مدنية ، يعنى بذلك أن تكون ملائمة لموقف الشخصية ، خالية من التكلف . ويعيب أرسطو على بعض معاصريه أنهم يجعلون شخصياتهم المسرحية يتكلمون باللهجة الخطابية . وحيث أن اللغة فى المسرحية

عمل ، على الشخصيات ، إذن ، أن تسلك في حديثها ولهجتها بحيث لا تلقى بالا إلى جمهورها ، كأنها في مجرى الحياة تتصرف وتتحدث. فلا تتوجه إلى الجمهور ، لأصراحة ولا ضمناً ، كأن الجمهور غائب ، أو كأن بينها وبينه حجاباً ، هو ما يسمونه فنياً : (الحدار الوهمي) وهو ما يقدر أنه يفصل الممثلين عن الجمهور . والخطر على لغة المسرحية أن تصبح خطابية بتوجهها للجمهور ، أو بطغيان الوجوه البلاغية عليها ، أو وجود الخصائص الخطابية فيها ، من التكرار والاستصراخ واستخلاص العبرة وما إليها . ومن المآخذ التي لم توجد إلا نادراً في مسرحيات شوقي الشعرية ، أنه كان يلجأ أحياناً للغة يبدو فيها الطابع الخطابي ، كموقف رثاء أكتافيوس لصديقه أنطونيوس في (مصرع كليوباترا) . وإذا كان الطابع الخطابي قليلاً في مسرحيات شوقي فإن (الغنائية) قد طغت على لغة شوقي المسرحية . وهذه الغنائية تقف بالحدث ، وقد تبدو في صورة حدث عارض يضر بالوحدة الفنية ، ثم إنها تنال من أخص خصائص اللغة المسرحية ، نقصد (الحركة) . فاللغة المسرحية حركية (= دينامية) ترتبط في حركتها بمجرى الحدث ، وتشترك بها في تحديد العلاقات الاجتماعية ووجهتها الدائبة المسير نحو المصير المشترك . فالحوار المسرحي عمل . لاصور تمثل مشاعر كما في الشعر الغنائي . ونعيش بهذا الحوار في عالمنا المدني ، فلا غرابة في اللغة ، ولا تعقيد في التركيب ، ولا خطابة في اللهجة ، ولا غنائية في الصور .



وقد غلب النثر على المسرحيات في العصر الحديث . والجملة في النثر المسرحي قد صيغت أصلاً لتقال ، لا لتقرأ كما في القصة ، ولا لتحكى كما في الملحمة مثلاً . والجملة المسرحية من هذه الناحية تشبه — شهاً سطحياً — الجملة الخطابية كما قلنا ، ولكن الجملة المسرحية تنطقها الشخصية لتواجه بها موقفها الحيوي من ذات نفسها وموقفها من الشخصيات الأخرى معاً . والجملة المسرحية لا فضول فيها ، ولا تكرار ، فيجب ألا يبررها في مجرى الحوار المسرحي سوى فكرة الشخصية التي تنطقها ، وطبيعتها ، كما يجب أن يلحظ صداها في الشخصيات المسرحية المتوجه بها إليها ، بحيث تتميز بها الشخصية ، ولا تتشابه مع الآخرين ، وعلى الكاتب المسرحي أن يراعى أن لغته مع ذلك أدبية ، كي يختار الحمل والألفاظ التي تتكون منها الحمل ، والمعنى الذي تتأزر

الالفاظ على تصويره ، فى دقة وإحكام ، دون تكلف أو فيهة تنبو بها الحملة عن المؤلف ، أو تخرج عن الاحتمال فى صدورها عن مثل تلك الشخصية . فلة الفن — برغم أنها مدنية كما قلنا — ليست نقلا للواقع . وليست الواقعية إهالا لدقة الأسلوب وعمق دلالاته فى قرائن ما يساق من عبارات . وقد توهم كثير ممن يتصدون للنقد عندنا أن الواقعية لا تعنى بالعبرة أو أنها تستلزم الابتذال فى الصياغة ، مجارة للواقع .

ولا نقر التناقى بين الواقعية وإحكام الأداء اللغوى ونستشهد مرة أخرى بقول (زولا) رأس الواقعية الأوربية : (ياثم المرء كل الأثم حين يكتب فى أسلوب سي . وليس سوى ذلك من جريمة فى الأدب تقع عليها حواسى . ولا أدرى أين يضع المرء الأخلاق حين ينزلها منزلا آخر . الحملة المحكمة الصياغة فى ذاتها عمل طيب » .

ومن هذا الجانب تبدو الحمل المسرحية لدى كبار الكتاب الواقعيين ذات إيقاع وأبعاد شعورية يتجلى فيها طابع شعرى واضح ، برغم أنها مصوغة نثراً . ويلحظ بحق ت . س . اليوت أنه برغم نفي الواقعية للشعر من المسرح نرى ابن وتشيخوف — وهما من آباء الواقعية — يضيقان بالثر وحدوده ، فللغتها طابع شعرى .

ومنذ تشيخوف وبراندلو ، وعلى الأخص منذ التعبيريين ، ثم كتاب مسرح العبث أصبح للغة وظيفة درامية ، إذ تلعب هى نفسها دوراً فى الكشف عن عزلة الوعى ، مما يمثل جانباً جوهرياً من أزمة المدنية الحديثة ومن شعور الإنسان بالاستلاب فى عالم أفسده وفسد به . فالحوار عند التعبيريين غالباً ما يكون فى الحقيقة بمثابة حديث فردى (مونولوج) إذ ليست المحاورة سوى تلة ظاهرة لتحريك ما يجيش به اللاشعور الحبس المحتق . والمتأمل فى مسرحيات يوجين أونيل ، مثلاً مسرحية (القرء الكثيف الشعر) و (الامبراطور جونى) ، وفى مسرحيات العبث حيث تتوالى الحمل لاهثة ، ضامرة الأجزاء ، مقطعة الأوصال ، تطفو على سطح وعى مهور ، فتصور أبعاداً بذاتها هى التى يدور عليها ذلك المسرح : يرى أن اللغة أصبحت آلية انطوى فيها الانسان على وعيه الفردى ، ففقد شطره الاجتماعى ، وهو جوهر إنسانيته . فالشخصيات فى تلك المسرحيات فارغة جوفاء قد استلبت من ذات نفسها كما يبدو فى لغتها . واللغة لكى تؤدى هذه الدلالات العميقة بذاتها لابد أن يطوعها كبار العباقرة . فتصوير التفاهة ليس معناه

تفاهة التصوير ، و سطحية الوعي بالسطحية . ولهذا كانت لغة أولئك الكتاب — حين يصورون المشاعر العابثة والشعارات الإنسانية الخوفاء ، وضلال الوعي المنعزل المحموم معاً — لغة منتقاة خلاقة لها بعمق دلالاتها طاقات قد تفوق التصوير الشعري نفسه . وفي هذه المجالات لا نعلم من يجارى فى المقدرة الفنية (صمويل بيكيت) فى مسرحياته . ويضيف هذا الكتاب إلى لغته المسرحية خاصة أخرى هى إيقاع يعتمد فيه على مدة النطق لكل جملة ، وعلى ما يتخلل الجمل من سكّات هى فى نفسها جزء من الإيقاع العام للعبارات ، كما يعتد الموسيقي بمدى الصمت بين الأنغام على أنه فى ذات نفسه جزء من اللحن . وبهذا تكتسب لغة مسرحياته طابعاً إيقاعياً شاعرياً فى أصواتها وصمتها ، وهو إيقاع يطابق بين لغة الحديث ووظيفته النفسية ، حين يصير الصمت كلاماً بإيحائه ، على حين يصير الكلام بمثابة صمت فى مجرى الحوار ، إذ يصبح نافذة مغلقة على ذات النفس لا أداة تراسل مع الآخرين كعهدنا بالكلام .

خذ مثلاً مسرحيته : (نهاية اللعبة) يقصد لعبة الحياة . فشخصيات المسرحية نهب لقلق ميتافيزيقي فى موقف يفترض المؤلف أنه متأصل فى كل متفرج سلفاً ، فهمي تتحرك فى شبه كابوس ، وقد سلبت كل وسيلة للتفاهم بعضها مع بعض على أمر من الأمور حتى على سوء التفاهم نفسه . وفى المسرحية (هام) السيد القعيد الضريح ، يتحرك على مقعد ، لا يستطيع القيام من قعود ، و (كلوف) الخادم المتصلب الساقين لا يستطيع القعود من قيام . والأب والأم فى صندوق قمامة . قد قطعت سيقانها ، وبها بقية حياة لن تلبث أن تنتهى فى مجرى المسرحية . والذي يهمنى هنا جلاء الخصائص اللغوية التى ربما تتضح بموجز ماقلنا فى موقف المسرحية ووظيفة اللغة فيها ، على أنها تتضح كل الوضوح بالرجوع إلى الأصل . وحسبنا أن نذكر شاهداً هنا بعض عبارات (هام) — ولتأمل فيما تتطلبه هذه الجمل من اختلاف حدة الصوت ومدته ، ونبراته ، وما يتخللها من مدد السكّات — حين يقول (هام) : (أبى ؟ (مده) أمى ؟ (مدة) كلبى ؟ . . (مدة) أية أحلام ! (مدة) كم أشتى أن يعانون بقدر ما تستطيع هذه الموجودات أن تعاني . ولكن هل هناك قيمة لصنوف المعاناة ؟ قديكون ! (مدة) كلا كل شئ مطلق (فى اعتداء) كلما كبر المرء امتلاً وكلما امتلاً فرغ (يتهاتف) يا كلوف . . (مدة) لا ! أنا وحيد (مدة) (أية أحلام ! أحلام بصيغة الجمع ! تلك الغابات) مدة (كفى . . آن أن ينتهى كل هذا ، على أنى مازلت أتردد فى) يتشاءب (لإنهائه) تتأوب (عجباً !

.. ماذا بي ؟ (. .) . فالحمل المبتورة الممزقة الأنة ، المختلفة الطابع بالنطق وإمكانيات النطق وحركة الألفاظ . مردها إلى عبقرية فنية ، تستند طاقات اللغة لأغراضها التصويرية . في جنس أدبي موضوعي في الأصل ، أصبحت اللغة نفسها فيه ذات دور خاص وذات عمق شعري نفسي . وليس هذا بميسور إلا بمراس طويل للغة وإمكانيات أساليبها الذاتية الاجتماعية . وهذا مجال يطوح شرح دقائقه ، ويتسع لكثير من الموازنات والمقارنات .

وبرغم هذا الدور اللغوي الشعري الطابع لبعض المسرحيات الحديثة ، يظل الفرق بين الشعر الغنائي في مفهومه الحديث . والشعر المسرحي ، واضحاً ، حتى في هذه الاتجاهات الحديثة التي يختلط فيها الشعر بالنثر في مجرى المسرحية . فالشعر المسرحي حركة وعمل يتقدم مع الحدث ، على حين يبقى الشعر الغنائي غوصاً واستبطاناً وحركة نحو الأعماق . ولتأمل في طابع ما يبثه بريشت من شعر في مسرحياته لنستجلي تلك الخاصة الجوهرية للشعر في المسرحيات سواء قديمها وحديثها . متخذين مثلاً أبياتاً من مسرحية (سيدة سيزوان الفاضلة) تقولها (شين تي) في إخلاصها الأحق للطيار المفلس الذي يستغلها ، تصف حيرتها في شعورها نحوه بالحلب له والنفور منه . وهو شعور يجمع بين طيب الطوية والأثرة والعناء وتسلط الشر ورهبة البؤس . وهو شعور مدعاة تفريق وتقريب بينها على أساس من واقع الصراع الحيوي الذي تخوضه (شين تي) وحبيبها المستأثر . يتجلى ذلك كله في قولها (شعر في الأصل) : (رأيت ليلاً ، خداه في نومه منتفخان ، يثيران الاشمئزاز ، وفي الصباح أمسكت بصدرته ، وقد مزقها الجدار . وحينما رأيت لوئم ضحكته ارتعت ، ولكن رأيت خروق خدائه فأحبته كثيراً) . فالآبيات جزء من الحركة العامة النفسية المتسقة مع الحدث والأشخاص .

وإنما تحدثنا عن الخطابة ومستوى ما تتطلبه لغتها لنرى مستوى تلك الخصائص الخطابية بالقياس إلى لغة الأجناس الأدبية الخالصة ، في ضوء تطور مفهوم الأدب ورسالته . ومن ثانياً ما شرحنا من خصائص المستويات تراءت خصائص لغة الأدب في مفهومه الفني الرفيع ، إنه في مختلف مستوياته بين الغنائية في الشعر والموضوعية في المسرحيات ، يثير الشعور الصادق في ذاته إما بالتعمق في البعد النفسي باستنفاد طاقات الصياغة وإشعاعات اللغة الإيحائية ، في الشعر الغنائي ، وإما بامتداد الأبعاد النفسية

والاجتماعية من خلال موقف إنسانى تقوم الصلات فيه مقام الاستدلالات الشعرية التحليلية ، لموقف هو اجتماعى بطبيعته ، كما فى المسرحيات ، ولغة هذه المسرحيات محددة بالمسلك المدنى للشخصيات فى حوارها . وهو حوار اجتماعى مدنى ، ولكنه ليس مباشراً بتوجهه للجمهور كالخطابة . ولهذا كان لابد أن يتوافر للفن الرفيع صفة الترفع عن التصريح . يكون ذلك فى الشعر الغنائى بالبعد عن تسمية الشاعر ، فعلى الشاعر أن يعبر عما يشير إليها ويوحى به دون تعيين له . وأما فى المسرحيات — ونظيرها القصة — فإن الشخصيات ولغة الشخصيات ليست فى مجرى الحدث العام سوى وسيلة من وسائل جلاء الموقف وتحليله ، فهى بمثابة رموز كلية لقضية معقدة . والموقف فيها موضوعى بطبيعته . ونتيجة لصفة الموضوعية الخاصة فى المسرحية أو القصة ، ولصفة (المعادلة الموضوعية) فى البعد عن التصريح فى الشعر الغنائى ، توافرت للأدب صفة الصدق فيما بين الكاتب وبين نفسه ، إذ يتراسل مع جمهوره بسمات وإيحاءات ورموز أو ما يعادل الرموز من شخصيات ، لها قوتها الضمنية بمصلتها بالواقع وطاقات اللغة وطبيعة الكون ، دون تدخل سافر . ولهذا كانت لغة الأدب وظيفتها إثارة الشعور قبل إثارة الفكرة ، ولكن لابد من أن تترأى الفكرة من وراء الشعور ، والفكرة الأدبية التى تترأى من وراء هذا الشعور لها صلة بحقائق نفسية واجتماعية أعمق من تلك التى تثيرها لغة العلم والحقائق المجردة ، لأن اللغة فى مجال الأدب تغنى بدلالاتها الإيحائية ، وهى الدلالات التى تستعصى على اللغة التجريدية الوضعية . ومن ثم كان للغة الأدبية صلة بالفكر وصلة بالإرادة عن طريق الشعور الذى هو بمثابة المحرك الأول للإرادة بسبب ما له من التأثير النفسى ، وهو تأثير قد يكون للمشاعر فيه سلطان المبادئ أو العقائد . وإذن فللمستويات الأدبية صفات مشتركة توحد ما بين الأجناس الأدبية برغم اختلاف تلك المستويات اختلافًا جوهريًا بدونه تحقق تلك الأجناس فى أداء رسالتها الإنسانية التى تشترك فيها جميعاً بتوافر الأداة اللغوية الخاصة بكل منها .

واجبنا نحو اللغة

آن أن تتحقق الثورة في اللغة العربية الحديثة ، ثورة خلاقة ناهضة تعالج مسائل لغتنا في عصرنا الثوري الحديث علاجاً حاسماً عاجلاً لا تواني فيه ولا هوادة . فإذا كانت اللغة هي وسيلة التفكير وأداته ، فإن تطهير هذه الأداة واستكمالها من أوائل ما يجب أن نغني به .

وليست اللغة فحسب دعامة نهضتنا الثقافية من فكرية وفنية ، بل هي كذلك دعامة النهضة العلمية ، وسبيل تقويم الفرد بتعميق وعيه ، ثم الفكر الجماعي في وحدته وسعة آفاقه ، واللغة مع ذلك وفوق ذلك أساس الوعي السياسي والقومي في وثبتنا العربية الحديثة .

ولقد بدأنا نعي أن اللغة العربية مسائلهلومشكلاتها بمطلع العصر الحديث ، لنطوعها للمطالب العلمية والفكرية . وطبيعي أن يعقب انتفاضة الوعي وتطلعه إلى الآفاق الفسيحة الجديدة في مجالات الفكر والفن العالمين وعي بقصور الأداة اللغوية بعد طول تخلف . واللغة رهينة بوعي أهلها ومرآة له . وكان من ثمرة الوعي الجديد أن بذلت جهود في سبيل النهضة اللغوية ، جهود شتية ضئيلة في دور التعليم ، ثم في المجتمع اللغوي الذي أنشئ خاصة لذلك ، يعاونه الآن في المجال الثقافي واستكمال الاصطلاحات الفلسفية والعلمية — المجلس الأعلى لرعاية الفنون والعلوم والآداب . وقد أخذت هذه الجهود تتآزر وتنظم ، وتنمو في السنين الأخيرة ، متأثرة بإدراكنا الثوري الجديد ، وبالحاج إلى استقلالنا الفكري بأداة الفكر ، وتزويد هذه الأداة بثمرات الفكر العالمي ، وإعانتها على الاضطلاع بمهامها الجديدة في العهد الجديد . ولا شك أن هذه خطوات محمودة مأمولة الثمرات ، ولكنها لا تزال في مرحلة البدء ، ولا زالت بمثابة خطوة ضيقة في طريق طويل لم نكد نبدوّه .

فاللغة العربية — حتى اليوم — ليست لغة العلم في جميع معاهد العلم ، وما زالت تعاني في أداء مهمتها العلمية في كثير من دور العلم التي تستخدم فيها وسيلة لتلقي العلوم حتى النظرية منها وفضلاً عن موتها في لغة الحديث ، أصبحت مهددة بالموت في دور التعليم نفسها باللجوء إلى العامية في الشرح حتى في شرح علومها ذاتها في كثير من الحالات

ثم وقفت حصيلتها الثقافية من طول ما ناعت به من عبء قرون التخلف ، على الرغم من غنى تراثها القديم ، ومرونتها فيه وفاء بمطالب عصورها السالفة . فبدىنى أنا لانهمل اللغة تبعة ، ولكن التبعة تقع على أهلها والمسؤولين عنها بخاصة ، وإن ظلت هذه التبعة فادحة ، إذ أن أمامهم ماضيا من التخلف لا زالت آثاره — فى اللغة — باقية ، يجب التخلص من عقباتها أولا ، حتى يتعبد الطريق . ونلم هنا بعرض سريع لهذه العقبات ، كى نتحدث بعد ذلك فى المشكلات ، وكيف نواجهها .

وأولاها ما يتمثل فى الفجوة الثقافية التى تفصل بين الطوائف التى تنشده فيهم اللغة تحررها ونهضتها . فأكثرهم يتمثل فى فريقين تطمس الخصومة بينها الحقيقة : فهم إما قاصرون فى الثقافة اللغوية وعلومها الحديثة ، وهى العلوم التى نهضت على أساسها اللغات ، واستكملت نموها ، واطرد لها هذا النمو فى العصر الحديث ، بالتعمق فى درس طبيعة اللغة ورسالتها العلمية والنظرية والإنسانية . وأى أمر أشكل من أدواء سرت إلى من هم مظنة المطبين لها ، حتى ليتطلب كل تجديد فى اللغة جهداً كبيراً لإقناع سدنتها أنفسهم به ؟

وإلى جانب هؤلاء من تصدوا لهذه المسائل وقد ألموا بثقافات لغوية حديثة دون أن يحيطوا بموروث العربية ، وما يمكن أن تسفر عنه دراسة تراثها العريق ، فكان علاجهم لها شرا من الداء . وبين عزلة الأولين وانطوائهم عن جهل ، وتغرب الآخرين وقصورهم وغرورهم ، تردت العربية فى تمزق وانطمست معالم الحداثة . وبين هاتين الفئتين تقوم قلة تمثل الحلقة المفقودة ، ضئيلة ضائعة الصدى . ومن العجيب أن هؤلاء جميعاً يعرضون مسائل اللغة ومشكلاتها عرض المتهيب ، لا يواجهها بحلول حاسمة ، ويشير إليها أكثر مما يتعمق فيها . ويطول بنا أن نتبع هذه الجهود الموزعة والفضالة أحياناً كثيرة ، ولكننا نضرب أمثلة عامة ، نصف من خلالها بعض هذه المشكلات .

خذ مسائل النحو العربى . فهو ما يزال مفهوماً على أنه إعراب فحسب ، من رفع ونصب ونصب وجر وجزم . . . ظاهر أو تقديرى ، مع كثير من تأويلات غثة لا تقدم كثيراً فى فهم اللغة ووظائف تراكيبها . . . وبدىنى أن هذا فهم قاصر ، تكشف عنه الملاحظة العادية ، فضلاً عن التبحر الحتمى لمن يريد أن يفهم اللغة على طبيعتها ، فكثير من اللغات لا إعراب فيه ، وله علم (نحوه) برغم ذلك . . . وليس هذا الشكل الظاهر أو

التقديري سوى دليل على تفاعل الكلمات في التراكيب . والكلمات المفردة بمثابة شحنات متفرقة ، مية بانفرادها ، حتى إذا صيغت اكتسبت هذه الألفاظ كل طاقتها التعبيرية . وما أشبه الكلمات في تراكيبها بالأفراد في الجماعة أو الأمة تتغير طبيعتها في عقيتها الجمعية كما يتغير التركيب الكيماوى فيختلف عن عناصره المفردة . وبالتركيب تحدث للألفاظ صور من التغيرات ذات سمات خاصة . ولكل لفظة فيها سحنة خاصة وضعية أو جمالية ، بها تتفاعل بعضها وبعض ، ولكن في تراكيبها ، كتفاعل الأفراد في طبقاتها الاجتماعية . وبعض اللغات يكتفى في الدلالة على هذا التفاعل بوضع الكلمة موضعها في الجملة ، هي اللغات التي لا إعراب فيها (أى لآحركات وظيفية في أواخر الكلمات) — وبعضها الآخر ذو إعراب بهذا المعنى ، ومنها اللغة العربية . خاصة أن دلالاتها الوضعية والجمالية مرتبطة بصور تراكيبها المرنة . فالجملة وأجزاؤها ليست ذات شكل ثابت أو قريب من الثابت ، كما هي الحال في الفصيحة الأخرى . وحين فقدت العامية — عندنا — الأعراب ، ثبت موضع الكلمة في الجملة ، فلا تجد — مثلا — متحدثاً بالعامية يقدم الفعل على الفاعل فيقول : كتب محمد بل يلتزم : (محمد كتب) — ولا يريد أن نسترسل في تفاصيل كثيرة تمش ما يجب أن يندرج في النحو بوصفه علماً حياً من علوم اللغة ، يتذوق في وظائفه التركيبية ، لا في مجرد شكل أو آخره ، وهذا النحو الحى لا يتفق بحال مع النحو التقريرى أو العقيدى الذى يقتصر عليه الآن في التعليم . ويستلزم ذلك أن يكون علم (التراكيب) أو « Syntase » جزءاً ضرورياً في تعليم النحو ، حتى يتذوقه الدارس ، وتحس له بفائدة غير آلية .

وكثيراً ما تحدثوا عن (النحو) كأنه غول رهيب ، وكأن اللغة العربية وحدها انفردت به ، بل يتعجب بعضهم — ومنهم الدكتور طه حسين — أن يكون للنحو قواعد يلتزم بها المتكلم ، ومن يخرج عنها يخرج عن اللغة ، ويعيب النحويين الذين ضبطوا اللغة قواعد وظيفية للكلمات في الجملة ، ولم يتقيدوا في هذه القواعد بالغريب والشاذ !

وأية لغة ليست لها قواعد في تراكيبها ؟ وأية لغة لم تضبط لها قواعد ، يؤكدها الشذوذ الذى يجب ألا يتبع ؟ على أن اللغات التى تطورت في تراكيبها — كاللغة الفرنسية التى يعرفها هذا الكاتب — قد ضبطت قواعد لها في تراكيبها على حسب العصور ، حتى ثبت في صورته الأخيرة ، فمن يتكلم الآن ويسير في كلامه على حسب تراكيبها القديمة فهو مخطئ في نظر أهلها ، ولا يستطيع أن يحتج حتى بما قاله (راسين) ، فضلاً عن

« رابليه » و « موتيني » فيما يخص التراكيب التي لم تعد تحبذها القواعد الحديثة . فلماذا — إذن — التهور من شأن قواعد اللغة العربية وأهميتها ؟ ولماذا لا تدرس قواعد النحو لأبنائنا على نحو ما يدرس هؤلاء الأبناء أنفسهم في مدارسنا — نحن — النحو الانجليزي أو الفرنسي ، إذ يدرسون التحليل النحوي ، والفرق بينه وبين التحليل المنطقي والأدبي فيما يقابل عندنا المراحل الاعدادية والثانوية .

وأشد مامنيت به العربية — في دعوات أهلها المتصددين لعلاج مسائلها — هو أنهم يدعون للتخفيف والتيسير ، كما يريد الدكتور طه حسين مثلاً وكثير سواه (انظر مجلة المجمع الجزء الحادي عشر) . ونقول نحن بالتطوير لا بالتيسير . فالتيسير اعتراف بالضعف ، والتطوير مواجهة الأمر بفهم أدق . والمعلومات في التطوير أكثر ، وليس التبسيط سوى نوع من التجهيل هروباً من الإحاطة بما تقتضيه طبيعة اللغة . ولغتنا أحوج إلى هذا التطوير الذي يجعل اللغة وعلومها — بما فيها النحو — أكثر حيوية وأعمق ، وأكثر تشويقاً ، فلا وجه بحال إلى الدعوة للتيسير الذي هو نكوص وتخاذل ، وبخاصة في لغة ليست حية في الحياة العامة بتراكيبها الفصيحة ، فالنحو — مثلاً — يجب أن يتصل بالكشف عن حيوية اللغة في تراكيبها ودلالاتها ونصوصها ، فيندرج فيه علم التراكيب ، وفي هذا العلم كثير من أبواب علم (المعاني) القديم ، يجب أن تستكمل بما جد في علم التراكيب الحديثة الذي سبق أن أشرنا إليه .

وينبني على ما قلنا — خاصاً بالأعراب — وضوح خطأ الدعوة إلى توحيد العامية مع العربية فيما سموه : (اللغة المشتركة) ، فلكي تتحقق اللغة المشتركة ، ينبغي أن تراعى التراكيب العامية كي تصلح الحملة للنطق بها عامياً وعربياً . وفي هذا إهمال لوظيفة المرونة في التراكيب المبنية على الأعراب ووظائفه الوضعية والجمالية كما قلنا . وهي خاصة الفصحى التي تضيع باتباع اللغة المشتركة كما دعوا إليها ، فتخسر الفصحى دون أن تفيد العامية شيئاً يذكر . وقد اعترف بعض دعاة اللغة المشتركة أنفسهم أنهم حين راعوا مقتضيات العامية في التراكيب لتحقيق فكرة اللغة المشتركة ، قد لحظوا أن كتابتهم لم تكن تقرأ بسرى العامية ، استجابة لصورة التراكيب ، فقرروا فشل تجربتهم .

وأعجب من ذلك أن يدعى كثير من هؤلاء أنه من الممكن أن تعود الفصحى — في صورتها الكاملة من حيث الأعراب والتراكيب — لغة حديث ، أو لغة شعبية تحل محل

العامية . ومن الواضح أن هذا حلم فإن من الطبيعي — حتى لو كنا نتكلم الفصحى الآن — أن تنقسم لغاتنا بطول العهد إلى شعبية وأدبية . كما حدث في اللغات جميعاً . فمكس قضيتهم هو الصحيح . أما الاشتراك في المفردات ، فيمكن أن تغنى العامية ببعض مفردات من اللغة الفصيحة ، ولكن المفردات لا تمثل روح اللغة ، إذ جوهر اللغة في تراكيها ، وتظل بعد ذلك طبيعة اللغة الأدبية أغنى دلالة ، وأدعى لبذل الجهد ، كي يستكمل أهلها بها ثقافتهم ويتعمقوا في فكرهم وعلومهم .

هذا مثل ضربناه لمسألة واحدة فيما يخص مسائل النحو وصلته بالدلالة والتراكيب وما تفرع عنه من قضايا ، لنشير إلى خطورة تناول مسائل اللغة بهذه الروح وهذه العقلية .

بقي أن نشير إلى مثل آخر يمت بصلة لآفة الدعوة إلى التيسير . وهو مسألة الأملاء ، أو ما سموه : (تيسير الكتابة) . فإن من عالجوا هذه المسألة بدأوا بضرورة تغيير الكتابة العربية أو إصلاحها . وكثير منهم رأى ضرورة استكمال الحروف العربية ، لتكون في صورة أقرب إلى الدلالة على النطق الصحيح ، ولو بإضافة حروف لاتينية ، ولكن سرعان ما طغت نزعة (التيسير) هذه ، وهي أشد مانحشاه في اللغة ومسائلها ، فاكثفوا بالدعوة إلى تيسير كتابة بعض الكلمات على حسب النطق ، ومنهم الدكتور : (طه حسين) . ويذكرني هذا بمحاولة قام بها (لويس مينا) في اللغة الفرنسية في أواخر القرن التاسع عشر ، في كتاب قيم له ، ولم يلق الكتاب بذلك رواجاً لدى الجمهور الفرنسي ، حتى أنه أراد مرة أن يدفع أجر عمال لديه بعض نسخ منه بدلا من النقود ، فرموا به في وجهه ، على الرغم من الفرق الشاسع بين صعوبة الفرنسية في كتابتها ويسر الكتابة العربية وبساطتها . ولم يفكروا مع ذلك في القيام بهذا التبسيط في الإملاء على توافر ما يبرره لديهم ، والضرورة ملحة في هذا المجال إلى استكمال الكتابة العربية لا إلى تبسيطها . ومن العجيب أن المجمع اللغوي الموقر يكتفى بالتوصية بشكل بعض الحروف الصعبة ، وقد تحدثت إلى عضو جليل منهم في ذلك فقال لي إن الكلمات المشهورة لا يتصور الخطأ فيها ضرورة لشكلها ! ! وكيف تكون هذه الكلمات شهيرة لدى كل الناس وفي كل العصور ؟ وليفتح من يشاء القواميس القديمة ليري كثيرا من الألفاظ الغريبة لدينا

اليوم تكتفى تلك القواميس بالتعقيب عليه أنه معروف . والأمر أخطر من ذلك بكثير ، وبخاصة في التراكيب . والمنطق يقتضى أن نعتمد على الاملاء في إرساخ القواعد ، لا العكس ، مما نظن أنه لا حاجة إلى شرحه .

وما أزعج آخر تتعرض فيه الفصحى لأزمة وخيمة العواقب . يتمثل فيما يصوره بعض المثقفين من أهلها من صراع بينها وبين العامية . يضعونها فيه موضع التفاضل . وقد يرجحون فيه جانب العامية في بعض الأجناس الأدبية الحديثة كالقصة والمسرحية ، وقد يحصرون تفضيل العامية فيهما على الحوار تعلقة بمطابقة الأداء الفني للواقع .

والحق أن اللغة الفصيحة لكل دولة غير اللغة الشعبية ، لا في اللهجة والمفردات فحسب . بل على الأخص في طبيعة ما يختص به كلتاها . فلا يمكن أن تضطلع العامية برسالة ثقافية ولا علمية ، وهي أبعد ما تكون من التجريدات ، على ما بها مع ذلك من حيوية خاصة تتذوق وتستهلك في موضعها — تذوقاً محلياً لو راعيناه ، حتى في شئون الأدب والفن . لقامت لكل إقليم صغير لغة أدبية خاصة ، في وسط الدولة الواحدة ، وكل لغة من لغات العالم الفصيحة تضحى بهذا الطابع المحلي المحض الذي يختص به الأدب الشعبي . لأنه ليس شيئاً يذكر إلى جانب طاقات اللغة الفصحى في الأداء والعمق والنفوذ إلى تصور الحواطر الرفيعة . وكبار دعاة الواقعية في الآداب العالمية ، منذ روادها حتى اليوم ، لم يغفلوا أمر العناية بالأسلوب وروعة التصوير باللغة الفصحى في كتاباتهم ودعواتهم . حتى ليقول زولا نفسه : (الحملة الطبية الصياغة في ذاتها عمل طيب) ، ولا يستطيع الفصل بين الفكرة الرفيعة والصياغة الرفيعة .

وحين تطلبت النزعات الوطنية المحلية أن تصبح اللهجات العامية لغات إقليمية في عصر النهضة الأوربي . كان ذلك إيذاناً بموت اللاتينية في الأدب ثم في العلم ، وكانت لذلك الصراع دواعيه الخاصة . وليس شئ من هذه الدواعي لدينا الآن ، بل لدينا أسباب قومية ملحة قاهرة تضاد تلك التي أدت إلى تحقيق البون الشاسع بين اللهجات التي تفرعت عن اللاتينية ، كالفرنسية والإيطالية والإسبانية ، على أن أصحاب تلك الدعوات في اللغات التي تفرعت عن اللاتينية وأدت إلى موتها لم يدعوا إلى إحلال اللهجات الشعبية محل اللغات الفصحى إلا بعد أن بذلوا الجهود الجبارة في سبيل ترقية تلك اللهجات كي تؤدي رسالتها الأدبية والإنسانية الجديدة ، ويكفى أن نذكر أن

(دون كيخوته) و (الكوميديا الإلهية) إنما كتبتا لعصرهما بلغة كانت لا تزال شعبية، و مرحلة التهيؤ لاستبدالها باللاتينية، على حين لم يبذل دعاة العامية عندنا شيئاً في كتابتهم أو دعواتهم لتحصيل العامية لدينا رسالة لم تهياً لها في مجال الفن والأدب، فضلاً عن العلم، ولذلك أدى لجوئهم للعامية في الآثار الأدبية إلى هبوط المستوى الفني، ومستوى الحوار وسطحية الأفكار فيه. فليس افتعال الصراع بين العامية والفصحى عندنا إلا هروباً من جهد دراسة الفصحى، وجهلاً بطبيعة اللغة الأدبية، وهبوطاً بالمستوى الفكري، إلى جانب ما يؤدي إليه من تفاقم أزمة اللغة لدينا، وتفكك أواصر العروبة.

ومن الذي يدور في خلده أن يسهم في خطر تعرض الفصحى لمصير اللاتينية قديماً؟ ولكن هذا الخطر بدأ يهدد اللغة لدى النشء بانتشار المجلات العامية، كما بدأ يهدد العربية في دور العلم عجزاً وقصوراً، وأخذ بعد ذلك يغزو النتاج الأدبي لدى صفوة من كتابنا، سيصلون هم أنفسهم عواقب التردى فيه إذ لن يكون لأعمالهم من خلود، بل لن يكون لها سوى قيمة عابرة في مجال محدود، فستندوق وتستهلك في ملابسها المكانية والزمانية الموقوتة لتقضى نجبها على الأثر.

ولابد للفصحى أن تتخطى هذه العقبات. وأن تتحرر من تلك العوائق، وأن تواجه مشكلاتها بعد ذلك على أساس من التزود العلمي الصحيح، حتى تتدارك مازحت تحته من عبث التخلف وتنطلق إلى أداء رسالاتها في مختلف المجالات، شأن اللغات الحية الكبرى، وهي جذيرة بهذه المكانة التي نتطلع إليها.

وقد تجلت آيات تقدمنا في مجالات ثقافية كثيرة، وظهرت آثار نهضتنا في تحصيل العلوم. ولكننا في ميدان اللغة واستكمالها لم نخط خطوات تذكر. والأمل ضعيف في المجمع وشيوخه إذا قسنا مستقبله بماضيه. فلن تكفي البحوث الأكاديمية النظرية الموزعة وغير المنهجية، على حين تعاني اللغة من أمراضها ومن فقرها في مختلف ميادين الحياة والفكر والفن، ويعوزها ما يجب أن تصير به في أقرب وقت لغة علمية، لا من حيث استكمال مصطلحاتها فحسب، بل كذلك بوصلها بالتراث العالمي، وتطويعها للتعبير عنه، لتزود منه في وفاء ودقة وعلى أساس منهجي يجمع إلى سرعة التحقيق سلامة الأداء. ويصحب ذلك المجهود ويتبعه تقويم تعليم اللغة في دور التعليم جميعاً، والتزام فرضها أداة للعلم في جميع مواده، مع سلامة النظرة، وتسديد طريقة تعليم اللغة

وعلمها وأدبها على منهج حديث ، لا يقوم على تيسير ، ولكن على تطوير يجعل من هذه اللغة أداة للتفكير والتذوق معا في مجالاتها الرفيعة الحديثة ولاسييل إلى تتبع مثالب تعليم اللغة في التعليم العام ، والاستهانة بها في دراسة المواد الأخرى غير العربية ، ثم نقص موادها وقصور أدائه في دور التعليم العالية ، إذ تردد بين منهجين : قديم جامد ، أو حديث قاصر ، على نحو ما أسلفنا في حديثنا في تبعة القائمين بأمر اللغة وطوائفهم .

ونحن في أشد حاجة إلى تآزر أجهزة الثقافة جميعاً على القيام بثورة لغوية يسبقها تخطيط يقوم على أسس تتفق وماأسفرت عنه العلوم اللغوية الكثيرة في حضارة العالم الحديثة . وأول مايجب التسليم به أن علينا أن نحافظ كل المحافظة على خصائص اللغة في التراكيب ، فهي أخص ما تختص به كل لغة ، وعلى أساس التراكيب وخصائص تقسيم اللغات إلى أقسام وفصائل . فمن الخطر كل الخطر أن نهون من شأن القواعد أو النحو ، أو ندع للعامة سبيلا إلى الطغيان على العربية في الأساليب أو جمود التراكيب ، أو نستخف بشأن خاصة اللغة في الدلالات الوضعية والجمالية وارتباطها الوظيفي بتغير أواخر الكلمات . وبالجملة علينا أن نكون في سلام مع (علم التراكيب) وحدوده الحية التي بها نتجاوز الوقوف عند حدود النحو التقريرى العقيدى ، كما أشرنا في صدر البحث . ولنشهر بعد ذلك حرباً شعواء على البلاغة التقليدية لنستبدل بها (علم الأسلوب) الحديث ، وهو علم لما يكتب فيه بالعربية شئ يعتد به . فواضح أن الأمر يتطلب جهداً وعملاً كثيراً . لاستهانة فيه ، ولا مجال للتيسير الذى يريدنا عليه المتوانون أو قاصرو الثقافة . هذا إلى ماتمليه علينا الضرورة الملحة من استكمال أداة اللغة وتطهيرها وإثرائها . ونستطيع أن نجمل مائدعو إليه في المسائل الآتية :

أولا : مواجهة مشكلة الاملاء والكتابة بحيث نضمن سلامة القراءة الصحيحة لمن يتعلم اللغة ويقرأ بها . وهذه فيما أرى المشكلات . ولا سبيل إلى أن تكون اللغة العربية علمية إلا بعد تدليل هذه الصعوبة ، ولاسييل إلى احياء اللغة وسلامتها بدون حل هذه المشكلة . وليس من اليسير الاتفاق على أساس لهذا الحل ، غير أنى أقترح علاجا سريعا يمكن أن نلجأ إليه ولو مؤقتا في هذا الجانب ، وهو الشكل الكامل للحروف في جميع الكتب ، بل في جميع مايكتب بالعربية ، ومن كتب وصحف ومجلات .. للكلمات في حروفها فحسب ، ولكن كذلك لأواخر الكلمات وهو حل لايقطع صلتنا بترائنا

المكتوب من قبل ، كما اعترض على حلول أخرى للتغلب على هذه الصعوبة نفسها .
الحل ألزم ما يكون في التعليم العام . وذلك أنا إذا ضمنا قراءة سليمة لكل مانكتب ،
فإننا نحى اللغة في مجال عملي تحتفظ فيه بأخص خصائصها في التركيب . والقراءة الصحيحة
الدائمة للنصوص من شأنها أن تنضج ملكة اللغة بممارسة القراءة الصحيحة ، فتساعد هذه
القراءة على تيسير الحديث بعد ذلك بالعربية في المواقف الأدبية ، إذ أن القواعد التي
تلقن كما هي الحال اليوم تبقى في تطبيقها موكولة إلى العملية الذهنية أثناء الحديث أو
القراءة ، مما يتطلب جهداً مزدوجاً من القارئ . ويحدث أن يهرب من هذه الصعوبة
بتسكين أواخر الكلمات ، فيسقط الأعراب . ولا ينجيه من هذا الخطأ في نطق أشكال
الحروف في داخل الكلمات . حتى لرى كثيراً من المثقفين بل الكتاب تعيهم استقامة
النطق بجملة واحدة صحيحة فيما يقرأون أو يسطرون . وعهدنا باللغات أننا نستطيع قراءتها
بتعلم قواعد هذه القراءة حتى لو لم تفهم ما يراد منها . على حين أنه لا تستقيم لنا القراءة
الصحيحة في العربية إلا بالفهم أولاً . فإذا انتقلنا من ذلك إلى النصوص العلمية كانت
الحاجة إلى تحديد النطق في الكتابة أمس .

ومن الطرائف الأنيمة الدلالة أن صغار النش في مدارسنا يقدم لهم الكتب الأولى
ليقرأوها بدون شكل . فيلجأ الطفل إلى التخمين في نطق الكلمة ، وقد يتعود الخطأ
بهذا التخمين . وقد تحدثت في ذلك إلى بعض رجال التعليم فقال لي إن هذه نصيحة
رجال التربية . بالبدء بالبسيط قبل المركب ! وإذا صح ما قيل لي ، فهذه لعمرى ثمرة
عبقرية لم تهتد عباقرة أصحاب هذه النظريات التربوية أنفسهم كي يسدوها إلى أهل لغتهم
الذين يبدأون بتعليم النش صور الكلمات بحروفها وحركاتها ، على الرغم من صعوبة
تلك الصور في لغاتهم ! . .

سيقال إن الشكل المطلوب للحروف على هذا النحو يتطلب كثيراً من النفقات ،
ويحتم تغيير حروف المطابع ، ويستلزم تعديلاً في بعض صور الحروف حتى يتيسر
وضع حركاتها القصيرة . وأرى أن كل نفقة في هذه السبيل مهما بلغت هينة في سبيل
هذه الغاية الكبيرة التي لا بد من تحقيقها ، بل لا بد من البدء بها .

ثانياً : يجب أن تحتم الدولة استخدام اللغة الفصيحة في أجهزة الثقافة جميعاً . .
وبخاصة المذيعين وأصحاب البرامج ، وجعلهم قديرين على الاضطلاع بالمهمة ، فإن

تعسر التزام الاعراب فلا أقل من التزام التراكيب والمفردات . وهذا أمر نساعد به على سلامة اللغة وانتشارها ، ثم على سعة نفوذ البرامج لدى الشعوب العربية التي قد يصعب عليها تتبع اللغة الموضوعية . ومن الغريب أن يستخف باتباع اللغة القومية وأساليبها أولئك الذين يعرفون الخجل إذا أخطأوا في لغة أجنبية يدعون إجادتها .

ثالثاً : القيام بحركة تطهير للغة في سبيل سلامة التراكيب ، وفي سبيل تحديد دلالاتها وذلك ما يفرضه علينا احترامنا للغتنا ، وتبسيطها لكي تصبح لغة علمية ، وأداة جمالية واضحة المعالم ، محددة الدلالة . وذلك بمراجعة ما وجد من استعمالات يمكن إقرارها ونبذ ما يتعارض وأصول اللغة الموروثة وقواعدها . وقد بدأ يسرى فساد التراكيب حتى في معادل العربية نفسها وكثير من أخطاء الأساليب المشائعة صارخ شنيع ، وقد يدق حتى يتسرب إلى من هم السواد من سدنة اللغة . وأضرب مثلاً لذلك أخطاء وردت في مقالات مجلة المجمع وأشارت إلى صاحبها فيما سبق ، مثل استعماله (وإنما) في موضع (ولكن) ، واستعمال (بينما) مكان (في حين) أو على حين ، وأعترف أنها أخطاء دقيقة ، ولكنها خطيرة لا تقرها اللغة ، ويعظم الأثم عندما ترد على لسان من يعدهم الناس حجة في ثقافتهم اللغوية .

رابعاً : إمداد اللغة بما يعوزها من مصطلحات علمية وفنية في غير توان ، ومن غير التباطؤ الذي ألفناه حتى بلغ حد التواني والقصور أشنع ما يكون التواني والقصور ، ويتحقق هذا الإمداد إما بالاشتقاق والنحت ، وإما بأخذ بعض الألفاظ والمصطلحات الأجنبية لتعريبه . وقد بدأنا هذا الطريق ، ولا أطالب بسوى المبادرة بتلافي النقص فيه . ولا يضير اللغة في شيء أن نعتمد فيها بعض المفردات المحلوبة . ويجب في هذا المجال أن نتوسع في النحت ، ونلحق به بعض كلمات لصيقة تؤخذ حروفها من عدة كلمات عربية ترمز تلك الحروف إليها ، وبخاصة في الاصطلاحات العلمية .

خامساً : فيما يخص المفردات العربية الموروثة ، يجب أن تتبع دلالاتها التاريخية في تراثنا الأدبي والفكري . وبدون هذا تتبع كثيراً ما تغمض وتلتبس بسواها في استعمالها ، وكثيراً ما يحدث هذا في الكلمات التجريدية ، مثل كلمة الوطن ، أو المروءة ، أو الأريحية . . وهذا مشروع طويل الأجل ، يجب أن يقرأ له التراث كله ، وأن تستقصى فيه مختلف دلالات الكلمات التجريدية ، لتحديد مفاهيم الكلمات في مختلف

العضور ، وكي تيسر الإفادة من هذا التطور في إثراء اللغة والتوسع في معاني كلماتها ، واختيار ما يتلاءم من بينها لهذا التوسع ، ثم لكي يمكن فهم تراثنا الفكري والعلمي فهما سليماً عميقاً ، ويمكن البدء في ذلك بتحديد مفردات كل كاتب أو شاعر ، وبيان قدرته على تطويرها للمعاني المختلفة في عصره . ولقد بدأ بعض المستشرقين هذا الطريق .

سادساً : لاتكفي القواميس اللغوية والتاريخية السابقة ، بل لابد من قواميس خاصة تسعف في الإحاطة بالتراث واتجاهاته ، مثل قواميس الفلسفة والأدب ، للوقوف على مصطلحاتها الفنية ، وعلى تاريخ المؤلفات ، وما ورد بها من شخصيات ونماذج إنسانية حقيقية أو أسطورية ، وأماكن . . والأنماط الكثيرة في اللغات الأخرى كفيلة بسلامة العمل في هذا الميدان الذي يتطلب تعبئة كثير من الجهود .

ولابد من دعم هذا الجانب بقواميس عالمية أخرى تزود القارئ العربي بما يناظرها من تراثنا ، مثل الموسوعات والقواميس العالمية للأدب والفلسفة والفن ، سواء منها التاريخية والحديثة .

سابعاً : لا يمكن أن نصير لغتنا مستوفية الوسائل بتزويدها بالمصطلحات ، وتحديد مدلولاتها ، في ماضيها التاريخي وحاضرها فحسب ، بل لابد مع ذلك من إغنائها بتزويدها بثمرات التراث العالمي في العلم والأدب والفن ممثلة في حركة الترجمة وقد بدأنا نخطو خطوات واسعة في هذا المجال بفضل جهود وزارة الثقافة ، وإن كان لا يزال ينقصنا التخطيط الشامل ، وأرى أن ينشأ جهاز كبير قوى لهذا التخطيط وتنفيذه . وعندى أنه لا يتيسر متابعة هذا التخطيط وتنفيذه على ما ننشئ إلا بالوقوف على ما يجد في كل الميادين العلمية والثقافية . وأرى أنه لاتكفي مراجعة قوائم المكتبات والمجلات ، بل لابد مع ذلك من إنشاء مكاتب ثقافية تيسر لنا تتبع هذا النشاط في الجامعات الأخرى وفيما ينشر في الدول الأخرى من كتب وبحوث ، مع ما يتبع ذلك ويصحبه من نقد لهذه البحوث والكتب في العواصم الثقافية العالمية .

ثامناً : تبقى بعد ذلك مشكلات علوم اللغة العربية نفسها وبخاصة في دور التعليم ، وطرق التغلب على تطويرها ، ووصلها بالثقافات العالمية ، وإمدادها بما يستجد من علوم لغوية حديثة ، وكيفية الإفادة منها في التعليم العام والجامعي ، وتزويد الطلاب

والدارسين فيها بما يقفهم على التيارات الفنية والفكرية الحديثة وطريقة إعداد المعلم الكفء لهذا كله ، ووسائل تهيئته لأداء رسالته ، سواء في مجال الوعي والعلم أم في مجال الأدب والفن ، لخلق جمهور جديد يضطلع بمطالب النهضة وتحقيق غايات الثورة ، وكل هذه أمور هامة عاجلة لا تكفي في بحث واحد منها طال ، ولكني أدعو ، وألح في الدعوة إلى عقد مؤتمر عام لكبار المشتغلين باللغة في البلاد العربية ، يعدله إعداداً طويلاً ، وتكون دعائمه ممن جمعوا بين الإحاطة بالتراث العربي . وهم في نفس الوقت وثيقو الصلة بالعلوم اللغوية والأدبية الحديثة ، فعلى الرغم من ضعف ثقتي بهؤلاء متفرقين ، فإنني كبير الأمل أن تتضح الجادة باجتماعهم ونقاشهم انطويل لهذه المشكلات التي طال بها العهد ، على حين لا ينبغي بحال من الأحوال أن نتوانى في حلها في صورة حاسمة جريئة قائمة على دراسات واسعة عميقة .

شجرة الزقوم

قد ضربها الله مثلاً لسوء الاختيار ، وضلال الفهم ، وضياع الرشد ، وعناد الغرور ، ثم هي بعد ذلك تجسيم موح للتقليد الدليل ، وعمى البصيرة لدى كل من اتخذ إلهه هواه ، وأضله الله على علم ، وختم على سمعه وقلبه ، وجعل على بصره غشاوة .. هذا أمرها في القرآن الكريم .

ونتوجه نحن بها إلى القراء مثلاً لمن يضلون في فهم المحاكاة في مجالى الفكر والثقافة ، وطبيعة التجديد الأدبي ، وطرق الاستفادة من الثقافات الأجنبية على سواء ، وإن هذه الاستفادة ليست تقليد القروء ، أو ترديد البيغاوات ، فالثقافة بجميع فروعها في استعانتها بمصادر العالمية تعاون وجهد ، لاهيمنة فيها بجاه أو مزعم .

وعندنا أن الذين يجروئون على تبني هذه المزاعم في أية صورة من صورها يزرعون في مجتمعنا العربى الحبيب شجرة الزقوم ، ليحياوه جحيماً على العاملين ، ويتنكبوا به صنوف الوعي السليم ، ليصلوا إلى أغراضهم — عن سوء نية — بسلوك سييل لا تستقيم ونقرر ابتداء بديهيته من البديهييات لا نظن عاقلاً ينازعنا فيها ، حتى لو كان من أصحاب شجرة الزقوم : تلك أن غاية الدراسات في كل مجالات الثقافة هي أن يغنوا أدبنا وثقافتنا وفنوننا ، وأن يجعلوا منها روافد يتألف من مجموعها مجرى حى نخصب ذو قيمة حاضرة متصلة أشد اتصال بتكوين الشخصية العربية ، وإنماء المواهب القومية واستثمار النزعة العالمية ، فإن تسرب إلى بعض الأوهام ظل من الشك ، فلنعد بها إلى بعض ما أخطاوا في فهمه من دراسة ، قد تكون أوضح مثل في الدلالة على خطر الجحيم الذى تؤدي نزعهم إلى خلقه في مجتمعنا العربى . فنوضح لهم مسلك الآداب العالمية القديمة والحديثة في الاستفادة من الثقافة اليونانية والأدب اليونانى على منهج رشيد خلاق ، في هدوء الباحث ، الذى ينشد الحقيقة لقارئه ، إذا يئسنا من إيصالها إلى مسامع من وضعوا أصابعهم في آذانهم واستغشوا ، وأصبروا واستكبروا استكباراً .

من المشهور المعلوم الذى نعتذر عن إيراده تمهيداً لما نقول إن عصر النهضة الأوربي دعا إلى الاستفادة من ثقافة اليونان وفلسفتهم وفنونهم جملة ، نائراً بذلك على تراث أوربا العقلى في العصور الوسطى . ولكننا نتساءل كيف أفاد رجال النهضة من ذلك التراث القديم ، في ثورتهم على تراثهم ذى الطابع المسيحى في العصور الوسطى ؟ ونقتصر هنا

على الجانب الذى يهمنى فى الإجابة عن تساؤلنا ، وهو أن أولئك المخلصين لقومهم ولوطنيتهم قد جعلوا نصب أعينهم إكمال لغتهم ، وإغناء فكرهم ، معتدين أولاً وآخرأ بنمو إمكانياتهم الفكرية ، بل قد بلغ من حرصهم الشديد على ذلك أنهم كانوا يفتخرون بلغتهم القومية ، وهى لا زالت فى دور التكوين ، ويتطلبون لها أن تصبح لغة أدبية فيما بعد . ولهذا لا يسمى المؤرخون للآداب إفادتهم هذه من موارد الثقافة القديمة بالترعة الهلينية ، على الرغم من أنهم أفادوا قطعاً من الثقافة اليونانية ، ولكنهم أحسنوا الافادة . ويكفى برهاناً على ما نقول أن «دوبلى» — وهو من خير من دعوا إلى الآداب اليونانية وتمثيلها — قد سمى كتابة فى ذلك : « دفاع عن اللغة الفرنسية وتمجيدها » ، وإن ذكر هذا العنوان نفسه لكاف فى نبل غاية ذلك الداعية إلى التجديد الرشيد ، وبخاصة إذا علمنا أن اللغة الفرنسية فى عصره كانت بمثابة لهجة عامية ، لم تستكمل بعد دعائم مقوماتها الأدبية والفكرية . ومن العجيب أن «دوبلى» فى كتابه السابق الذكر ، ومع حرصه الشديد على الإفادة كلها ، أو مع إرسائه دعوته على نظرية خاصة بمفهوم المحاكاة ليعخدم به لغته الوليدة ، يؤكد أنه يأمل أولاً وآخرأ النهوض بلغته الفرنسية ، ثم يعقب : ومن يدري ؟ لعها تكون يوماً ما لغة عالمية . . وقد تم ما تمنى للغته فيها بعد ، فصارت لغة عالمية ، ولقد صارت كذلك بفضل الافادة الرشيدة ، لا بفضل تأليه اليونان والخضوع لهم خضوع التابع الذليل ، كما يريد الأدعياء من بيننا أن يزعموا ، على حين لم يتهيئوا ولم يحفلوا بفهم تلك الثقافة القديمة عشر معشار ما أحاط به دعاة عصر النهضة فى القرن الخامس عشر والسادس عشر فى أوربا . وليستمعوا إلى صوت « بلتييه » ، وهو من رفقاء «دوبلى» فى «جماعة الثريا» وهى الجماعة التى تزعمت حركة التجديد والخلق على أساس من الوعى برسالتها القومية والوطنية .

أولاً — يقول بلتييه : « لا يصح أن يقع الكاتب المتطلع للكمال فى زلة التقليد المحض ، بل يجب أن يطمح — لا إلى إضافة شئ من عنده فحسب — بل إلى أن يفضل نموذجه فى كثير من المسائل . واعلم أن السماء تستطيع أن تخلق الشاعر كاملاً منذ ميلاده ولكنها لم تفعل قط حتى الآن . واعلم أن مساواتك نموذجك ليست شيئاً تستحق عليه التهنئة . . فالتقليد المحض لا ينتج عنه شئ رفيع ، بل إن سمة الكسول القليل الهممة هى اتباع الآخرين . ولن يكون لهم نظيراً ، بل يبقى دائماً أخيراً . . وأى مجد فى السير على درب ممهد مطروق ؟ » . والنموذج الذى يدعو بلتييه إلى الافادة منه هو نموذج الثقافات القديمة .

وفي القرن السابع عشر في أوربا ، وهو عصر الاستقرار الكلاسيكي الذي تلا عصر النهضة ، لم تتغير النظرة إلى تلك الدعامة الأولى من دعائم التجديد والأفادة . وحسبنا هنا أن نذكر هذه العبارة لابرويير : « لن يستطاع بلوغ حد الكمال في الكتابة ، ولن يستطاع — مع توافر القدرة — التفوق على الأقدمين إلا بمحاكاتهم » .

فاللغة القومية أولا ، وكل الثقافات واللغات الأخرى سبيل إلى رقي أهلها ، هذه نظرة الباعثين للآداب اليونانية ، من أبناء لهجة متفرعة عن اليونانية ، وفي عصر لم تكن قد ازدهرت فيه الثقافات العالمية إذا نظرنا إلى تيارات الثقافة والآداب العالمية التالية لذلك العصر حتى اليوم . فأى بعد عن الصواب نتعرض له إذا عددنا اليونانية غاية في ذاتها ، في القرن العشرين ، وفي بلد عربي ، في حين أصبحت الثقافة اليونانية ولغتها القديمة بمثابة لبنات مطمورة في أساس البناء العالمي الفكري والفني ، ذلك البناء الضخم الذي سارت الإنسانية في إشادته أميالا لم تعد الثقافة اليونانية فيه سوى خطوة ضئيلة .

أو تستطيع أن تهجى اليونانية ؟ فأنت إذن قد بلغت قمة الكمال ، ولا عليك بعد ذلك أن تجهل من أمور الثقافة والدراسة كل ما قيل وكل ما يقال ، ودع عنك أمر اللغة القومية وما يمكن أن ينشدها من مثال . وليردد صدى ذلك كل شخصية من أتباع هذا الكهنوت في أخطر مظاهره ، حتى لو كانت هي لا تستطيع تهجى اليونانية .

يقول لابرويير المفكر الكاتب الأخلاقي على لسان حاكم إقطاعي لعصره (فلان يعرف اليونانية ، فهو فيلسوف ، على حين هو تلميذ مبتدئ) — ثم يعقب لابرويير : (وحقاً كانت بائعة الخضر في أثينا ، فيما يبدو لنا ، تتكلم اليونانية ، ولهذا السبب كانت فيلسوفة . إن (بينيون) و (لاموانيون) كانا في مستوى تلاميذ مبتدئين ، ومن ذا يستطيع أن يرتاب في ذلك ؟ وقد كانا يعرفان اليونانية . . ليست اللغات سوى مفتاح للمعارف ، أو مدخل إليها ، لاشئ أكثر . .) .

وقبل أن نترك القرن السابع عشر ، نترجم للقارئ بعض أشعار لافونتين الذي أفاد بدوره من ايسوبس اليوناني ، كما هو مشهور ، ولكن إفادته خلقة أصيلة ، لم يزعم بها لليونانية فضلاً تصطبغ فيه بصبغة التقديس ، بل قال :

لا آخذ سوى الفكرة ، والأساليب والقوانين التي اتبعها أسلافنا أنفسهم فيما مضى ، على أنه إذا أمكن أن يثبت بدون إكراه في أشعاري بعض مواطن لديهم حافلة بالسمو ، فإنني أدع عملي يشف عنها دون أدنى تكلف ، محاولاً أن أصير هذا اللحن القديم ملكاً أصيلاً () . على أن هذه النظرة إلى الأدب القديم في العصر الكلاسيكي — الفرنسي ، وفي اللغة الفرنسية التي هي بنت اللاتينية — لم تلبث أن أثارت سخط كثير من كبار الكلاسيكيين أنفسهم ، بالرغم من اعتدالها ونبيل غايتها ، مستخفين بما يزعمه المحاكون للثقافة القديمة من تفوق أو من إمكانية إفادة . وليرجع غلاة المتذرعين بالدعوة الجوفاء لليونانية من بيننا إلى معركة الصراع بين القدماء والمحدثين في أواخر العصر الكلاسيكي الفرنسي ، فشرحها هنا يطول ، ولانستطيع إيرادها على ما فيه من عبرة لذوى العقول . ونكتفي منه بكلمة فولتير : (أرسطو فانس ، هذا الشاعر الهزلي ، ليس بشاعر ولا ملهوى ، ولو كان بيننا لما أمكن أن نقبله يعرض مهزلاته في سوق سان لوران) .

ولنضرب مثلاً آخر بأبي الحركة الهلينية الشرعى : (أندريه شينيه) ، وهي الحركة التي يسميها الدارسون المحققون (الحلم الهليني) ، أو الوهم الهليني وعلى الرغم من إشادة أندريه بهوميروس في قصيدته التي عنوانها : (الأعمى) ، فإنه لا يدع لبساً في غايته من التجديد والإفادة الرشيدة في قصيدة أخرى طويلة له ، عنوانها : (الابتكار) . ونجتزئ منها بترجمة هذه الأبيات ذات الدلالة العميقة على الوعي الحر السديد بالتجديد والحرص على الإستجابة لداعى العصر فيه ، وإغناء اللغة ، واليهوض بالقومية ، يقول أندريه شينيه قدوة الهلنيين في أوربا في قصيدته السابقة الذكر :

(واهاً ، هكذا فلتبلغ العقول المبتكرة من بيننا شأؤ فرجيل وهو ميروس !

ولتعرف كيف تقيم لها في الذاكرة معبداً على منهجها

ودون أن تقلدها خطوة خطوة ، لتتبع مثالها

ولتحرص حرصاً بالغ المدى أن تخلق فوقها

خالقة ما كانا نخلقان لو أنهما عاشا بيننا

ولتظل الطبيعة — أمام هذه العقول — وحدها

في عجائبها الرحبية هي المثال المحاكى ، ودعامة الخلق الأدبي

ولتكن قوانينها معجزات هذا الخلق

أيتها اللغة الفرنسية أحقاً أن مدى مالك
من خلاق أن تتسلى دائماً على حساب سواك؟ وأنتك دائماً
المتهمة بالقصور؟ وأن ذا العقل الضعيف في توانيه واستهتاره
يظل يلقي عليك عبء عاره وضعفه؟
فليس من مترجم أحق في حصيلته الخوفاء
ولا من مؤلف أحق لقصيدة أو لخطبة عصف بها صغير السخرية
ولا من ديوان شاحب بأناشيد كالثلج
الو يرميك في مقدمته الصلابة
زاعماً — إذا أجهدك أسلوبه الغليظ بادئ بد
إذا ثقل عليك نثره ، فشل حيويته
وإذا تعوق شعره ، فضاع اتساقه وحمياه
فليس هو الآثم ، إذ لا تعوزه العبقرية
فقد حوى كل المواهب التي تهى له كل نجاح عظيم
ولكن — برغمه فيما يزعم — قد خذلته اللغة الفرنسية
الضعيفة في صيغتها ، الباردة ، المستعصية
الثقيلة ، الحرقاء ، الغثة ، السطحية
ولكن أو يمكن أن يتهمها (لوبرين) و (راسين) و (ديسبيرو)
أنها هي التي أفسدت عليهم أعمالهم الأدبية ؟
وهل خانت (روسو) و (بوفون) فكانت لهما غير وفية ؟
وقبل الأبيات السابقة من نفس القصيدة ، يقول أندريه شينيه بيته الشهير :
« وفي أفكار جديدة ، لنصنع أشعاراً قدمة »

أما الحركة الهلينية نفسها — ومن كبار دعايتها جوته وبيرون وفيني ولو كنته.
دى ليل — فقد كان أهم اتجاهاتها مثالية الجمال في معناه المطلق عند جوته ، متأثراً
بأفلاطون ثم إقرار حرية الفرد ، وتحرره من طغيان الكنيسة متأثراً بوثنية الناسوتية في
الآلهية اليونانية ، عند أمثال بيرون وفيني . ثم بلغت هذه النزعة قمتها عند دعاة الفن
للفن ، وعلى رأسهم (لو كنت دى ليل)

وتلك جوانب من مظاهر الحركة الهلينية يتطلب شرحها مقالات عدة . والذي يهمنا هنا أن هؤلاء الدعاة كان لهم من وراء نزعهم أهداف متصلة بعصرهم أولاً ، وبإغناء لغتهم وثقافتهم ثانياً . مثلاً في قصة : (طيبة كورنته) لجوته ، يحمل جوته على حياة الأديرة والرهينة المسيحية ومآسيتها ، في صراع يصوره جوته في أوائل عهد المسيحية . وتلك كانت قضية من أهم قضايا الرومانتيكية وطلائع الرومانتيكية .

على أن دعاة الفن للفن لم تشغل الهلينية من أدبهم جزءاً كبيراً . ومن المقطوع به أنهم متأثرون بالفلسفة الوضعية في عصرهم ، وهي التي تركت آثارها في نزعهم الجمالية الموضوعية البلاستيكية ، وفي فلسفتهم للتاريخ حين اتخذوا منه موضوعات لقصائدهم مما يتجاوز كثيراً إدراك اليونانيين من الكتاب والشعراء للجمال وفلسفته ، مما يضيق المقام هنا عن بسطه .

على أن النزعة الهلينية لدى دعاة الفن للفن لم تسلم من حملة الكتاب الأوروبيين عليها ، في عصرهم وبعده . وكان أصحاب تلك النزعة يفخرون بأنهم وثنيون لا يؤمنون بإله سوى آلهة اليونانيين القدماء . فكان خصومهم يسمون نزعهم هذه (أوهاما) و (أحلاما) و (حماقة) ونذكر مثلاً أستاذاً من أساتذة السوربون ، هو ديسونتي ، في رسالة قدمها إلى السوربون لذكوراه الدولة ، موضوعها هذا الحلم الهليني وتحديد قيمته . ويسخر من أصحاب النزعة الهلينية كذلك بودلير ، المعاصر لهم ، ومما يقوله متوجهاً إليهم : (لاشك أن روحكم قد ندت منكم ولاذت بمكان ما ، في موطن سوء ، ليشتمد بكم العدو هكذا في ثنايا الماضي مثل أجسام خاوية ، كي تجمعوا منه فئات القدماء ؟ أو تنشدون ثراء لكم يعينكم على أن تقيموا في مساكنكم الضيقة مذابح عبادة للإله برياب أو باخوس ؟ .. أو تتناولون حساء رحيق آلهة اليونان غذاء ؟ أو تأكلون من ضلوع مرمر باروس ؟ ..)

في الحدود السابقة سارت الدعوة إلى طرق الإفادة من اليونانية ، والانتفاع بها في التجديد ، في بلاد لا تحق صلتها الثقافية والتاريخية باليونانية واللاتينية . ولم يقع في وهم واحد من هؤلاء أن يدعوا إلى التعبد باليونانية لذاتها ، ولم يغفل واحد منهم شأن لغة قومه ، ولم يغترب بدعوته في عصره .

فإذا أتى بين ظهرانينا من يحد الثقافة بحدود اليونانية ومعرفتها ، ومن يزعم أن (اليوناني الذي لا يقرأ) هو وحده الذي يجب أن يقرأ ، ومن يصرح بأن فلانا يعرف

اليونانية ، فهو إذن حجة ، فيماذا ؟ فيما يريد هو . فلا قيمة لمحاجتك ، مادمت لم تعرف اليونانية ، كما لا يصح أن تتحدث عن اليونانية ، ولا عن ثقافتها ، ولا أن تحاول الانتفاع بها مادمت لم تطلع عليها في لغتها الأصلية . أو لم يتحدث هو أو سواه عن الانجليزية ، أو الألمانية في حين لم يطلع عليها بنفسه ؟ أو يستقيم في منطق العقل ألا يعرف الإنسان شيئاً إلا إذا أطلع عليه بنفسه في لغته الأصلية ؟ أو علينا إذا درسنا تاريخ الفلسفة — وبعضها شرق وبعضها غربي — أن نتعلم لغات هيجل وإيراسم وكير كاجورد وإيسن ومن إليهم من الأوروبيين ، ثم لغات كونفو شيوس وزرادشت وبوذا ومن إليهم من الشرقيين . . وإلا لم تكن لمعارفنا قيمة ؟ أو يعرف كل المسيحيين السريانية لغة عيسى ، والمسلمون جميعاً اللغة العربية ، لغة محمد ؟ أو كانوا يعرفون الهيروغليفية حين ذعوا إلى الفرعونية ؟ ثم أين الدعوة الخلاقة في الولوع بالهيلينية والحموح نحوها هذا الحموح العقيم ؟

وليظهر لنا على دراسة جادة لأحدهم في اليونانية وصلاتها بالثقافة العالمية ، وتأثيرها الحاد في أدبنا ونقدنا القديم ، ومدى ما يمكن أن نفيد منها الآن في توجيه أدبنا ، ثم مكانتها الآن في الثقافة العالمية وتوجيه النقد العالمي . لم يخرجوا في جميع ما كتبوا عن إطلاقات عامة ، وأفكار مبتدلة ، وفتات موائد دارسين غرباء عن العرب وثقافتهم ، ويتخذون منها ما اتخذ الكفار من النسيء يحلون بها في عام ما يحرمونه في عام آخر .

لا تحاول أن تبحث عن منطق فيما اختاروا لأنفسهم من مسلك أهون ما يقال فيه إنه خطر جسيم على القومية والوطنية ، وحرب على كل منطق ، وتمرد على كل منهج وتنكر للغة القومية . فنزعتهم هذه شيطانية ، كقطع شجرة الزقوم . فإذا كانوا يهرعون في آثار الأوروبيين ، فقد بينا منزع الأوروبيين ومنهجهم في هليينيتهم ، ولكنهم في نظرنا يهرعون في آثار الهداميين ، ممن لا منطق لهم سوى هدم المنطق ، والعدوان على الثقافة والمثقفين .

هذه هي الشجرة الملعونة في القرآن ، شجرة الكهنوت الثقافي ، والتقليد الضال ، يحاولون أن يزرعوها في حقول الفكر ليصيروها جحياً وطعاماً أثمياً .

ونحذر من خطر الاستماع إلى دعوتهم من حيث المبدأ ، لأنها دعوة لها خبيث (لأنها
شجرة الزقوم التي تخرج في أصل الجحيم ، طلعها كآفة رؤوس الشياطين) ألا بعدا لكل
زقوم ولكل زقومة وطلع شجر الزقوم من المجتمع العربي ، البلد الطيب الذي تخرج
نباته بإذن ربه والذي إن خبث لا يخرج إلا نكدا على أولئك الذين يأبون قرع الحججة
بالحجة والدليل بالدليل تعلقاً بخيوط عنكبوت يصفون عليها صبغة كهنوت ، وماهى
إلا ضلال وتضليل .

فهرس

الموضوع	الصفحة
١ — تقديم	٣
٢ — هل لدينا مذاهب أدبية ؟	٥
٣ — الكاتب بين الفن والجمهور	٢٤
٤ — الأدب بين الوطنية والعالمية	٣٣
٥ — التجديد والتقليد	٤١
٦ — موضوعية الذاتية وذاتية الموضوعية	٥٧
٧ — لا تفاؤل ولا تشاؤم — بل ثورة أو تمرد	٦٩
٨ — بطل الملحمة وبطل المأساة	٨١
٩ — النزعة الأنطباعية أو التأثرية وخطرها على النقد الأدبي	١٠٠
١٠ — الصراع بين الفصحى والعامية في المسرحية	١٠٨
١١ — الثقافة وأجهزتها بين الكم والكيف	١١٨
١٢ — أدب المواقف	١٢٨
١٣ — أدب الالتزام	١٤١
١٤ — قضية الالتزام في الأدب	١٤٧
١٥ — أجناس الأدب ومستويات اللغة	١٥٦
١٦ — واجبنا نحو اللغة	١٧٢
١٧ — شجرة الزقوم	١٨٤
١٨ — الفهرس	١٩٢

رقم الايداع بدار الكتب ٢٤٧٧

مطبعة نهضة مصر

